庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集

布道者 大德高僧 马拉松信使

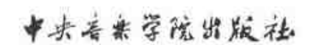
王军 编

中央音乐学院出版社

庆贺音乐学人冯文慈80华诞学术文集

布道者 大德高僧 马拉松信使

王军◎编



图书在版编目（CIP）数据

布道者·大德高僧·马拉松信使：庆贺冯文慈80华诞学术文集/王军编.—北京：中央音乐学院出版社，2009.1

ISBN 978-7-81096-305-3

Ⅰ.布… Ⅱ.王… Ⅲ.①音乐教育-文集②音乐史-中国-文集 Ⅳ.J6-4 J609.2-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第051573号

布道者·大德高僧·马拉松信使

编　　者：王　军
出版发行：中央音乐学院出版社
经　　销：新华书店
开　　本：889×1194　1/32开　印张：12.5　字数：30万字
插　　图：20幅
印　　刷：京都六环印刷厂
版　　次：2009年6月第1版　2009年6月第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-81096-305-3
定　　价：35.00元

中央音乐学院出版社　　北京市鲍家街43号　　邮编：100031
发行部：010-66418248　传真：010-66415711

目　录

学术成果献冯老

附　录

音乐学学人答谢辞

布道者·大德高僧·马拉松信使[①]

——在祝贺80岁生日聚会暨音乐学学术研讨会上的答谢辞

冯文慈

在这嘉宾如云、花香四溢的时刻，请允许我表达五层谢意，谈一点感想。其中很多谢意同时还代表了我老伴俞玉姿和儿子冯丹的心声。俞玉姿虽然最后在中央音乐学院音乐学系退休，但她原是中国音乐学院的教师，可以说是老校友；冯丹是中国交响乐团的演奏员，在中国音乐学院兼点儿钢琴课，可以说是新校友。

我要表达的第一层谢意，是感谢中国音乐学院和音乐学系的领导，为安排这次活动，深谋远虑，早已规划，精心组织，用心良苦。具体操办的同志兢兢业业，辛辛苦苦，费心劳神，使我感动。

第二层谢意，是感谢兄弟院校、系、所、会等等单位的良好祝愿和溢美之辞。从组织这次聚会的初衷来说，原计划主要是邀请北京的少数学生和同行，外地的只是个别，没想到还是惊动了兄弟单位。多年来，我从兄弟单位受益多多，而贡献微

---

① 标题由编者所加。

不足道，因此很让我心里不安。

第三层谢意，是感谢所有在座的朋友们，你们放弃休假，奔波劳顿，来此参会。有的需要跨江越河，有的还需要飞天穿云，腾空来京。还有的朋友，因公务不得脱身，虽不能在此落座，但心意同样让我感动，在此一并致谢。

第四层谢意，是感谢我的同行和学生们。多年来交流切磋，使我不断保持着、增添着学术活力。我还要特别提到一些刊物的编辑和编委们，你们的策划、约稿、审稿、建议以及修改，为我的学术小天地浇灌了活水。再有，我对个别刊物感到十分内疚，多年来未能安排时间应命撰稿，甚至虽曾应命而又爽约，至今未能回报。感谢之外，在此附带致以歉意。

第五层谢意，是感谢朋友们对我健康的关心。我在 72 岁时得了颈椎病，当时两个月就康复了。近三年来，颈椎病复发，步态摇摆，双手麻木不仁，我一直在力争泰然处之。讲得乐观些，现在是在“返老还童”——已经学会穿衣穿袜，但系好小衣扣仍然相当困难，书写能力则刚刚恢复到小学生水平。希望不久的将来能够甩掉第三条腿，恢复用两条腿走路。

五层谢意说完，谈一点感想，就是：一个音乐学教师或学人是怎样的形象？或者说，应该是怎样的形象？这点感想很难想清楚，也就很难说清楚。因此我就只好借助跛脚的比喻。

我想，一个音乐学教师或学人，可能像是一位虔诚的基督教布道者，将音乐文化的福音在大地上广为传播；

他可能又像是一位佛门的大德高僧，拈香祈祷，要用音乐文化普渡众生，促成美、善、真境界的临近，而并不渴求个人的福祉；

他有时自然也会暂时忘却世俗烟火，沉醉于出神入化的精神境界，无论是西方的所谓“上界的语言”，或是本土的弥漫着泥土芳香的“原生态”，都可能使他坠入恍恍忽忽、物我两

忘的美妙境界，似乎是实现了道家的飞升。

然而我又以为，音乐学的教师或学人们，在日常的工作中，可能更像是一组马拉松信使，而音乐学的马拉松长跑却常常看不清起点，更没有尽头；既没有竞赛终了的排行榜，也没有票房价值的一二三四。在马拉松的跋涉中，虽然会有精疲力竭者陆续中止他们的路程，但也会有更多的新手陆续涌人这个行列，与老手并肩前进。这支队伍因此不会削弱或中断，而是蓬勃兴旺，长盛不衰，所谓薪火相传，代有新秀俊杰。

音乐学事业本是没有鲜花和掌声的事业，然而以我平凡微薄的业绩，今日却适获其反。鲜花和掌声，以及领导和同行朋友们的过誉之辞，使我诚惶诚恐，受宠若惊。在感激之余，我确信自己尚能保持清醒，谨慎迈步，跑完最后的征程。

最后，预祝学术研讨会成功。

2006 年 10 月 20 日



实事真情话先生

冯文慈八十华诞庆祝活动与会发言

在庆贺冯文慈八十华诞暨音乐学学术研讨会开幕式上的讲话

张　雪

在这金秋送爽，硕果飘香的季节，我们欢聚一堂，共同庆祝我国音乐史学领域的著名学者，中国音乐学院著名教授冯文慈先生诞辰八十周年。在这里，首先我代表学院党政领导班子，向冯文慈先生表示最诚挚的祝贺！向与会嘉宾、祝贺单位，以及前来参加研讨会的专家学者表示热烈的欢迎和衷心的感谢！

冯文慈先生是我院德高望重、学术成就显著的音乐教育家，也是音乐学界很有影响力的知名学者。

早在 1944 年高中期间，冯先生就走上革命道路，在沦陷区参加了地下抗日青年联合会，1946 年加入中国共产党。1950 年北京师范大学音乐系毕业后，开始从事教育工作。先后任教于北京师范大学、北京艺术师范学院、北京艺术学院、中国音乐学院。1964 年，中国音乐学院组建时，他协助副院长兼系主任关鹤童同志筹建音乐学系，成为音乐学系的主要创建人之一。1981 年复院后，冯先生曾任音乐学系主任。1993 年离休。离休后，冯先生仍一直从事教学和学术研究。

冯文慈先生从教 56 年，砥砺治学、成果累累，教书育人、桃李芬芳。他所点注的朱载堉乐律学文献《律吕精义》，获 1999 年文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖；在音乐

学科任主编及主要执笔的《中华文明史》，入选中共中央宣传部1994年度“五个一工程”图书；专著《中外音乐交流史》2002年获北京市第七届哲学社会科学优秀成果二等奖。他所指导的学生论文，多次在全国论文评选中获奖。培养的学生，很多成为教学或研究骨干，有的还走上了领导岗位，为音乐教育事业的发展做出了重要贡献。1991年被评为北京市教育系统优秀共产党员。

冯先生在对学术和教育倾注满腔热忱的同时，对于学校的发展也非常关心。虽然已经离休多年，冯先生始终心系学院。针对改革开放后的新形势，他提出了“古老传统不应被忽视，新文化不能排除”等建设性意见。

当前，正是中国音乐学院快速发展的重要历史时期，申博成功，二期工程的顺利推进，为学校教书育人创造了更加良好的环境条件。但是，培育一支敬业爱岗，乐于奉献，水平高、素质好的教师队伍，则更为重要。因此，今天我们在这里欢聚一堂，为冯先生庆贺八十大寿，既是对冯先生几十年来为中国音乐学院及中国音乐教育事业所做工作的充分肯定和赞赏；也是为了更好地激励年轻人，向冯先生学习，积极献身于祖国音乐教育事业，做一名优秀的学者和人民教师。

最后，让我们再一次祝贺冯先生生日快乐，生活幸福，心情愉快，健康长寿！预祝本次庆祝活动暨学术研讨会圆满成功！

（发言者为中国音乐学院前党委书记）

文雅和蔼　慈祥持重

王次炤

尊敬的冯文慈先生与其夫人俞玉姿老师，大家好！

我是冯文慈先生20世纪70年代末的学生。在庆贺他80华诞之际，照理应该亲自前来表示祝贺。但身不由己，因公外出，不能出席今天的盛会，深感遗憾。在此，谨以书面的方式，真诚表达我对先生的一片崇敬之情。

冯先生是一位学者，而且是位治学严谨、一丝不苟、探微求索、独辟蹊径的学者，数十年来，在学术上，他发表了一篇又一篇文论，撰写、梳理、编辑、注释了一部又一部著作。先生还是一位音乐教育家，从上世纪50年代起，直至21世纪，他培养了从进修生、本科生到硕士、博士不同层次的，一批又一批、一个又一个合格的、优秀的人才，堪称为改革开放近三十年来中国音乐史学教学领域的一代宗师。而先生对我们这一辈人来说，又是一位长者，他待人处事，正如先生的名字那样，文雅，和蔼，慈祥，沉静，持重；也可以说，在他身上集中而又充分地体现了我国优秀知识分子所具有的“温良恭谦让”这一传统美德。先生严于律己，宽以待人，关心后生晚辈，如同自己的子女一样。

冯先生是我在中央音乐学院就读时古代音乐史的老师。给我尚留下深刻印象、永远忘不了的一件事，是在古代史这门课

程修毕考试中，先生对我的关心、帮助与指导。记得当年是以撰写学习古代史的心得体会即在课下写一篇文章来代替课堂笔试，实际上就是开卷考试，不要求死记硬背，鼓励和培养学生的独立思考。当时我构想写的文章较长，约一万余字，因故晚交。我便向先生说明情况，他表示同意并叮嘱我说，可以延缓几天，但不能拖得太久，要用心，认真写。文章写完上交后，过了一段时间退给我看了。想不到的是，冯先生非常仔细、认真地作了修改。他用的是红笔，字体端正、秀丽，对不够顺畅的文句，对材料的组织和文献资料的使用，一一作了修正和说明，改动的地方很多。当时激动的心情实在是难于言表。冯先生对学生学业上的指导可说是到家了。先生对我结业文章的修改，真是获益匪浅，可以毫不夸张的说，使我受用一辈子。

在这里，我恭祝冯先生老当益壮，学术青春长在，并祝先生健康长寿！

预祝研讨会圆满成功。

（发言者为中央音乐学院院长教授）

2006—10—18

严谨求真、高瞻远瞩的治学风范

——祝贺老学友冯文慈80华诞

姚思源

非常高兴今天参加庆祝冯文慈先生八十寿辰的庆祝活动和学术研讨会。

上个世纪40年代，我在北京师范大学音乐系学习时，与冯文慈是老同学、老朋友，我比他高一级，也比他大一岁。我不是搞音乐史专业的，但读过他的许多文章和论著。前些天，我收到会议的通知后，曾与老伴李晋瑗教授（也是冯先生的同学）发来贺电。现在我再补充谈三个事例，来看冯教授作为音乐史学家的严谨、求真，高瞻远瞩的高贵品质和治学风范。

（一）一般音乐史书在谈到某一具体事件，需要做中西年代对照时，多数只作笼统的记载，譬如，意大利籍天主教耶稣会传教士利玛窦（Matteo Ricci）来北京向明朝皇帝献西琴，音乐史书多记载为公元1600年。但冯先生在他的《中外音乐交流史》232页却记作公元1601年1月，这是因为当时的阴历是万历二十八年十二月，已进入阳历公元1601年。

（二）1987年春，我去美国耶鲁大学音乐系访问时，当时在该校读博士学位的美国学生吉姆·列维（James Levy）告诉我，他参照法文资料正在写一篇关于Joscph Marie Amiot（若瑟·玛利·阿米奥1718—1793）的论文。J. M. Amiot来过中

国，并长期住在北京，是最早向欧洲介绍中国古代文化和音乐的外国人。1988 年我收到吉姆·列维寄给我他用英文写的关于 Josepl Marie Amiot 的论文。我读后，对于这篇论文的评价拿不稳，就转给冯文慈先生。后来，冯先生不但对这篇文章给予充分肯定，而且把它译成中文，在《中国音乐学》（1989）上发表。冯先生不只是对论文中的人物、事件的历史价值作了权威性的评价，而且，他作为中国古代音乐史学者，具有这样的英文修养。通过这个事例，对我们的许多青年学者，不也是一个很好的学习榜样么？

（三）前些年在世纪之交，音乐界特别是音乐史学界，对我国近现代音乐文化的发展作过回顾，各种学报、刊物、研讨会，对近现代我国音乐发展中的“欧洲音乐中心论”、“全盘西化”方面的分析与批判，有许多富有创见的好文章。但也出现一些令人困惑和担忧的极端主张，对于吸收西方音乐文化优秀成果，促进我国音乐文化的进步与发展的积极方面，也乱扣“欧洲音乐中心论”和“全盘西化”的帽子。而冯先生在他的《中外音乐交流史》中（323 页）的一段话：“在中外音乐文化交流中，需要保持两种健康的心态：对于中国古老的音乐遗产和优秀的音乐传统，应该自尊、自信；对于外国音乐中进步、优美而又适合我国需要的部分，应该虚心学习。总之，这两方面都需要实事求是。而且认识自己和了解他人，都需要花费巨大的精力，需要相当长期的实践过程”——这一段话体现了冯先生作为一个音乐史学家冷静、科学的宽阔胸怀和大家风范。

（作者为首都师范大学音乐学院教授）

埋头耕耘　默默奉献

中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会

在中国音乐学院庆贺冯文慈先生80华诞暨音乐学学术研讨会开幕之际，我谨代表中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会，向冯先生表示由衷的祝贺。

为了认识冯先生在当前我国音乐教育界、学术界所处的地位，我们以《中国高等艺术院校简史集》① 为依据，对九大专业音乐学院和五所艺术学院中从事中国音乐史教学和研究的教师，做过一个统计后发现，像冯先生这样出生于1926年、从事音乐教育和音乐史学研究长达几十年之久、如今仍然关注着史学事业的建设与发展、才思敏捷、笔耕不辍的长者，可能是独一无二的。而就先生的阅历、学识、修养、学风、为人、品格，以及学术研究、教学实践所取得的丰硕成果及其影响或受人敬重而言，在当今中国音乐史学界，我们认为，也可说是数一数二的。

冯先生在教学上是位多面手。在上世纪50年代初，先生曾教过和声、乐理，后来又教过西方音乐史和中国近现代音乐史，直到20世纪70年代初开始涉足中国古代音乐史。经过几十年潜心深入的学习、研究与不间断的实践与磨砺，从而在这一领域，取得了极高的令音乐学界瞩目的成就，特别是对基础

① 浙江美术学院出版社，1991年5月第1版。

音乐史料的整理、校注，对乐律学尤其是对朱载堉研究所下的工夫和取得的成果，就我们有限的见识，目前乐界似乎无出其右；而在中外音乐交流史的研究中，通过无可辩驳的大量历史史实的逻辑叙述，提出了令人信服的诸多独到见解。我们又可以说，冯先生是当前我国音乐学术界一位古今、中外融会兼通、富有创见的音乐史学家。冯先生在取得丰硕学术成果的同时，还在史学教学领域，为该学科培养、输送了一批合格或优秀人材。而先生在学术上实事求是的态度和不拘成说的创新精神，以及在独立思考、尊重学术前辈们的前提下敢于直言不讳地提出批评意见这种打破世俗陋习的做法，在学术界是不多见的；这些都为晚生后辈树立了一个良好的榜样。

这里，我们还要特别提出的是冯先生的求实、求真精神和敢于据理直言的胆识与品格。在以阶级斗争为纲的那个年代里，冯先生并不唯上、惟命是从，也不盲从随着大流走，更不会如某些人那样见风驶舵，去做违心的有害于人的事；而是坚持实事求是，能以冷静的头脑，独立思考，对偏离事实、随意上纲、给人乱扣政治帽子的见惯不怪现象，不怕风险地发表不同意见。最典型的一个例子，就是在1957年轰轰烈烈的“反右”运动中，领导责成他搜集、整理刘雪庵所谓的反党材料时，先生依据事实，明确表示只有《何日君再来》这首作品的思想不够健康，最多是社会效果不好，与反党反社会主义毫不沾边，因而遭到了重点批判。类似这样的事件有多起。先生的作为，实在是难能可贵。这与在运动中“攻人一点不及其余”，甚至“趁人之危落井下石”者，形成鲜明对比。在学术上，先生作为一位史学家，在深入研究的基础上，也同样是不仅有史识，也有史胆；敢于发前人所未发。这些都是值得我们学习和钦佩的。

冯先生的学术生命，用他自已的话说是“姗姗来迟”，这

是事实。我们知道，先生是在上世纪70年代末80年代初即年过半百50多岁时才在学术界崭露头角。代表作是朱载堉的《律学新说》标点注释本。做这样的研究，没有扎实的学术功底别想去涉足。半个多世纪以来，冯先生埋头耕耘、默默地为中国音乐史学的建设与发展，在多个方面，做出了重要贡献。先生的著述当然值得大家学习，而他的成材之路和他的学术经验与他的为人品德，更是值得研究和总结。

最后，祝冯先生学术青春永驻，继续为我国音乐史学的教学和研究做出更多贡献。

（宣读者为黄旭东）

2006—10—20

在与冯先生的交往中感知其为人和治学

刘恒岳

天津不仅是一座美丽的城市，深沉、浪漫，而且是一座艺术家辈出的城市，一个学理科的我于是萌发出撰写天津艺术史的念头。在与文艺界天津籍人士的接触中，冯先生给我留下了深刻的印象。值此先生八十华诞之际，我把与先生的交往感触说出来与大家分享，以表达晚辈同乡的敬意之情。

冯文慈 1926 年生于天津，早年入南开小学、铃铛阁中学读书，1944 年在天津电车公司做职员期间开始走上革命音乐道路，现藏于天津党史纪念馆的 1946 年刊印的革命歌曲集《大家唱》就是经组织同意由他自费编辑、印制的。只凭这一点就在天津音乐史上成为光辉的一页。冯文慈 1946 年考入北平师范学院（今北京师范大学）音乐系，此后相继在北京师范大学、中央音乐学院、中国音乐学院等从事音乐理论、中外音乐史的教学与研究。曾担任中国音乐学院音乐学系第二任主任。他是《中国大百科全书》中国古代音乐分支的成员之一，还担任了《中华文明史》音乐学科主编。他治学严谨，他点注朱载堉原著《律学新说》《律吕精义》受到学术界的广泛赞誉，他撰写的《中外音乐交流史》填补了史学空白。他为人谦虚、治学严谨、成果丰硕，被学术界推举为中国音乐史学会的第三届会长。

我和冯老师“相识”是在2003年底筹备举办“沈湘艺术成就学术研讨会”的前期，由于知道他同沈湘的交往，就贸然向冯老师发出了邀请（当时，刘恒岳是何许人也他不了解，也不可能了解）。但是，收到邀请信后冯老师马上就给我回了电话，说“沈湘先生是一位声乐大师，一位声乐教育大师，又是一位中国西方音乐艺术的启蒙大师，他的业绩和贡献会铭刻史册。我要写一篇文章，我最近身体不好，好些，一定准时与会。”

虽然因故冯先生没能参加会议，他请著名音乐教育家姚思源先生将书面发言带到会上，并由姚老师宣读。这就是大家现在可以看到的《沈湘老师十年祭》（刊在《天津音乐学院学报》2004年2期）；文中饱含感情地写道：“1946年秋天，我离开故土天津，奔赴北平，开始在北平师范大学音乐系求学……”，接着他回忆了学生时代和随后与沈湘老师的一段师生情、同志情。文章最后说，沈湘老师“您为了祖国的音乐文化和音乐艺术教育忠诚奉献；您在极其坎坷的境遇中，对于您个人的前途仍然乐观；作为有着敏锐直觉的艺术家，您瞻望祖国的前途总是充满信心。”

文章使我对冯老师有了第一印象：“一个善良、诚实、本分的学者，一个对家乡无限爱恋的知识分子。”此后，我遇到一些不懂的问题，尽管可能都是个“小学生”问题，也总是电话“打搅”冯老师。我也愿意把我的一些“发现”报告给冯老师。看得出来冯老师在真心实意地帮助着每一个求知的“孩子”。

冯文慈先生非常关注家乡艺术史的研究，2004年曾专程到家乡天津出席“中国钢琴艺术90年学术会议”，并与天津出生的著名作曲家赵元任先生家属进行了亲切交流，成为艺坛的一段佳话。2004年4月4日也是我和久仰的尊敬的冯文慈老师的“第一次握手”，冯老师在会议发言中讲到：“今天，在赵元任先生的出生地天津举行‘中国钢琴艺术90年学术会

议’，是很有意义的学术活动，它一方面可以回顾中国第一首钢琴曲创作、赵元任先生的《和平进行曲》发表九十周年，中国钢琴艺术的发展历程；另一方面我以为，也可以通过对赵元任先生音乐创作的回顾，反思百年来西乐东传中国，以及中国近现代音乐史反映历史真实的历程和波折。”随后，他根据亲身经历，就上世纪50年代中国近现代音乐史写作的有关问题作了回忆性叙述，具有重要史料价值。

就赵元任先生创作的《和平进行曲》，他说：“《和平进行曲》虽然看似简单，但是它的出现并不简单。古语说，‘创业维艰’，俗话也说，‘万事开头难’，开创一项新的事业，介绍一种新的音乐品种并进行创作尝试，需要一些勇气。”在回顾了当时的社会、学校条件后，他说，在钢琴还十分稀罕的情况下“应当欢呼《和平进行曲》这一婴儿的诞生”，“虽说赵元任有着音乐爱好和天赋，但是孕育它也需要胆识，用中国传统史学中的名言来说，就是需要有点‘史识’。如果没有源头涓涓细流，怎能发展成浩浩荡荡的江河。”（见《天津音乐学院学报》2004年2期）

冯老师还把自己的专著《中外音乐交流史》赠给我，勉励我在不为名利的艺术史研究的道路上多学习。2005年10月冯老师又把刚刚出版的《冯文慈音乐文集》亲自给我寄到天津并叮嘱我，“人生就是要学习、学习、再学习”，还说“也许还有错误，欢迎批评指正”。我惊讶地发现在赠予我的这两本著作中，冯老师都有亲制的“勘误表”，一位功成名就的学者、一位八旬老人的治学态度深深地打动着我。一位著名的音乐史学家在关心着一位执著于地方艺术史的无名“票友”。

最后，预祝冯先生健康长寿！祝音乐学研讨会圆满成功！

（作者为天津市历史学学会艺术史专业委员会会长）

学惟精严　泽被桃李

——冯文慈师80华诞感言

郭树群

从1981年教育部在烟台举办的中国音乐史讲习班算起，从师于文慈先生已达25年。岁月轮回，转眼间先生已界耄耋之年。眼见得先生在书斋中，在讲坛上挺抱病之躯，秉烛耕耘，提携后生的一幕幕情景，实在令学界同仁动容。值此先生80华诞，倏忽间从先生的岁月恍如昨日，感言油然而生。

我直接在冯先生的指导下参与过三个研究项目：第一项是1984年为全国第一次律学学术研讨会编制“律学文目书目索引”。这本是先生已有积累的工作，但先生还是要求我去相关的图书馆尽可能查阅已出版过的学术刊物。这是我涉足中国古代音乐史以来的第一次研究工作的锻炼，自然不敢懈怠。于是我第一次叩开了音研所资料室、中国音协资料室、中央音乐学院图书馆，中国音乐学院图书馆的大门，开始寻觅在浩瀚的资料之海中有所发现的喜悦，也就在这“小试牛刀”的砺炼中，我知道了不仅要查到资料，还要把查过的资料范围作工作记录，并且把没有收获的资料来源也单列备查。我还记得先生审阅每条材料时，只要发现了一点疑问，就要返工重查。这对初涉学术的我有时便不免产生一种不易察觉的悻悻之情。但是当这份成果几经先生修改，得到全国首次律学会同行们的认同，并发表在《中央音乐学院学报》之后，这不能不说是对我的

一次激励。在先生的呵护下，我开始摸到了研究学术问题的门径。

我在冯先生的直接指导下参与的第二个科研项目是为先生点注《律学新说》做资料准备工作。先生在1984年全国第一次律学学术会议之后接受了点注朱载堉《律学新说》的任务。这是改革开放初期对传统古籍文献进行整理的先行脚步，不能说空谷足音，也确实是全新的探索。工作的进行面临着方方面面的难题。为了搞清楚朱载堉在《律学新说》中所引资料的起讫文字和资料出处，我带着先生每天点注进程中要核对的原著材料与柏林寺北京图书馆结了缘。开始了第一次在传统文化经典海洋中的游弋，诸如《礼书》《太平经》《月令章句》《周髀算经》《孙子算经》《夏侯阳算经》《张丘建算经》《素问·灵枢经》等等，种类浩繁的古籍版本在有限的时空中一股脑儿涌来，生僻、冷陌的雕版方块字，使人感到喘不过气来。当时真有王国维先生描述成就学问者的“初入之境”：“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”之感。仅资料工作的压力已如此之大，可以想见先生在秉烛披览，透析朱载堉思维之旅上付出了多大的艰辛。在这项工作过程中，先生并未多讲什么，只是让我自己亲自去接触古籍版本，经典文献，古文字训释等方面成果的精髓，我有幸在自己的学术成长中对文化经典进行了首次全面的考问，真得感谢先生用心之良苦。

我在冯先生直接指导下参与的第三次学术工作是1986年4月随先生去河南沁阳文管会协助筹建“朱载堉纪念馆”。这是随先生进行的一次田野工作。对于刚过而立之年的我真是求之不得的好事情。在沁阳说是协助先生作筹建纪念馆的资料工作，其实是在先生的指导下进行的一次系统学习。翻阅当年的工作笔记，我看到自己记下了“冯先生关于注释《律学新说》的注释要点”；记下了冯先生早已著录下的“郑端清世子（朱

载堉）赐葬神道碑说明”，“神道碑碑文”、“朱载堉《乐律全书》雕版统计”，先生查阅“河南地方志”的相关内容以及先生抄录的《郑王词》。这是一次多么特殊而难得的学习啊！

在张坡村我随先生考察郑王坟遗址；在九峰寺旧址先生辨认被日本人炸毁的神道碑残碑和散碎碑石，纠正了地方志上的一些误字，并辨明郑世子载堉入殓于壬子年（万历 40 年，1612）三月二十六日。

在沁阳二中先生为朱氏故里的师生授课，讲述郑世子的生平，辨析古籍文献中对朱载堉的评价，以最通俗的方式传播朱载堉的文化贡献。那些或者是沐浴了郑王风骨的故里士人对先生投以凝神专注的虔诚目光至今历历在目。这真是一种具有特殊意义的精神享受！

“借古人酒杯，浇胸中之块垒，这是诗人的灵感在飞跃。而人民的史臣应该做的，则是拂拭古老的酒杯，倾进自己的热血，浇开积淀的坚冰，帮助历史潮流涌进”。这是先生在 1986 年 6 月号《人民音乐》上发表的〈朱载堉的落寞坎坷及其启示——为纪念朱载堉诞生 450 周年而作〉一文的结束语。多少年了，我常常温习这段话，也让我的学生们了解，感受这段话，这确实是先生倾心为朱载堉张目的心灵写照。

在沁阳我还感受到先生精神层面堪称“富有”的东西，那就是先生曾在言谈话语中流露出的若野鹤浮云般的，超脱尘俗的生活境界。

上世纪 80 年代中叶，世风、民风尚不似今日之浮躁；沁阳小城更多了一些封闭的色彩。先生抵达后谢绝了一切邀约，每日专注于纪念馆文字材料的编写；没有今日习见的大官小官随从陪吃陪喝的所谓对专家的接待。我们自便出入于文管会的食堂，每日或随大家一起用餐，到了晚间，或许只有我们师生二人，经常是白水煮面片，一个蒸馍便解决问题。日子长了，

我都有些不适应，先生却乐得粗茶素食之美，感受着当年郑王“恬淡”的超脱尘世的生活状态。唐代韦应物诗云：“心同野鹤与尘远，诗似冰壶见底清”，先生的人品似野鹤浮云，脱却着越来越喧闹、浮躁的尘俗，先生的学问却似坚实剔透的冰壶晶莹闪亮。

跟着冯文慈先生完成了三次学术工作，我获得了学术研究的基本方法，并在朱载堉研究的领域有了一些作为，为此深感先生以“课题”培养人才的教学之路使后来者获益匪浅。粗略算来，冯先生以“朱载堉研究”课题培养出的学生已有五六个。早年是我和陈其射，其后有苗建华，刘勇，近年的王军大概都得益于朱载堉研究的磨练而出师。惭愧的是作为先生早期学生却未能在学术上产生有影响的重要成果，而后来者则已是学界成熟的精英。

以下要说的是我体会到的冯文慈先生对于中国音乐史学发展的四点贡献。先生大致从不惑之年方始在中国古代音乐史领域开拓出自己的一方学术天地，但凭借自己的勤奋，执著和聪慧推动了中国古代音乐史的学术研究和学科建设的发展。

1. 先生的治学始终将中国古代音乐史的发展置于大史学的背景之中展开。他所从事的中国古代音乐史研究成果浸润着鲜明的历史学学科意识。他在课堂上谆谆告诫后学，不要忘记“文史哲”的基础，称“人无远虑，必有近忧”；他在自己的学术创见中率先在音乐史学界倡导了源于大史学方法论的“逆向考察”方法。他早于1989年的文章《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》即以历史学方法论的视角阐述音乐史上的诸多问题：如关于“古为今用”，关于“史家的心态”，关于社会发展与历史的关系等，并以史学家的犀利目光看到“我国正在进行社会主义经济的改革，体制更迭过程中的缺陷，某些精神劳动的受到扭曲，价值标准的失常失范失

控，使不少基础性的，需要长期谋略的，不能直接或迅速转换为生产力或商品的学术工作陷入困境"，这在当时不失为一种清醒，一种深刻的体悟。这种透彻地把握时代学术发展脉络的功力正来自他的宏观意义上的历史智慧的积淀。

直到 2004 年，在向新世纪中国音乐史学会会第一次年会的致函中，他还以历史学家的睿智谈到："对于20 世纪中国史学成就的总结，除了在历史观方面提到从进化论史观到唯物史观的重大进步，爱国精神的弘扬，与分支学科和史料方面的建设而外，特别提到了理性精神的觉醒"，他深情的提及"历史理性精神正在呼唤着中国音乐史学，中国音乐史学正因为响应此种呼唤而日益清醒"。

作为以抱病之躯躬耕于中国古代音乐史学园地的学科带头人，中国音乐史学会会长，以这样切中时代学术发展脉博的高瞻远瞩提醒人们洞悉史学发展趋势，从而将中国古代音乐史的研究融汇于历史学学术发展的时代大潮。我想这样的史识和学术境界是一般人难以企及的。

虽然在学术研究的征程中有心人也多会关注大史学的方法论，像冯先生这样持之以恒，将中国古代音乐史融入到历史学的学术氛围中去观察去思考的人确实不多，应当说先生以历史学家的智慧将中国古代音乐史的研究推向更高的理性层次，他应当是中国古代音乐史学当之无愧的学科带头人。

2. 冯先生对于中国古代音乐史学的贡献之二是开拓了中国古代乐律学史资料整理的新途径。先生的点注方式整理的朱载堉著作《律吕精义》和《律学新说》涉及古典文学、历史学、算学、哲学、律学、乐学、舞蹈学、音响学、医学等十分浩繁的领域，这样专门的古代音乐史学范畴内的史料整理工作大概是前无先者的。先生不畏艰难辛劳，为中国古代音乐文化史料的整理提供了新的鲜活的经验。在史料整理方面的创新理

应视为对学科发展的重要贡献。

3. 先生倡导了中国古代音乐史学批评的求真品格出于中国古代音乐史学发展的需要，先生晚年作了一件震动古代音乐史学界的事情——对著名音乐史学家杨荫浏先生进行史学批评。言其为“震动”是先生的作为引起了同行的反批评，反批评者且多为业内专家。由于为日常工作所累，在这场学术争论的高潮期，笔者未能深入其中辨析其曲直，值此先生八十华诞之机，笔者细心阅读了先生关于杨荫浏先生史学研究的一系列批评成果，也细心阅读了批评冯先生的文章，随着岁月的推移，我们或许能够以更冷静的心态来评判这一“中国古代音乐史学术研究领域”的重要事件。

我以为，通读先生的一系列关于杨先生史学成果的评析，它们反映出冯先生一贯的治学思想。他习惯于从历史学的本真去感悟历史，体验历史，体会音乐史家的作为。他批评杨先生的“心态说”，唯物史观的“起步说”，“迷失说”仔细看来都得自先生对杨史稿中相关研究成果的细心体悟。这在乾嘉学派的学者看来应当称作“读书得间”，意思是“读书的重要任务是读出自己的空间”，曾为众多学者所崇奉。历史学家谢国桢说“古人说得好，‘读书得间’就是从空隙间看出它的事实来”。作家宗璞曾说：“古人说‘读书得间’就是要在字里行间得到弦外之音，象外之旨，得到言语传达不尽的意思。”王国维先生在《人间词话》中提及读书“须入乎其内，又须出乎其外”，“不要给书套住”，“要在不疑处生疑”，“能在习常之处打上问号”，这是一种可贵的能力。先贤所言正是冯先生从事史学研究所一直坚持的路径。因此，我们看到能够做到“读书得间”这是一种方法、是功力，更是一种境界。冯先生对杨荫浏先生史学成果的褒扬和批评，仔细读来自成体系，自成“一家之言”，其间闪烁着“读书得间’的智慧。为此，我

以为先生在中国音乐史学界倡导了一种史学批评的品格，这是一种从深层把握批评对象的本真，又不为“贤者讳”、“名家讳”的实事求是精神。如果这种品格得不到弘扬，我们的史学批评就只能是在“简单化”的思维定势中徘徊。从这个意义上讲，我觉得先生的这项工作是对中国音乐史学发展作出的又一重要贡献。

4. 先生晚年治“中外音乐交流史”，这又是中国音乐史学领域的拓荒之作。书中将几千年的中华文明中的双向文化交流勾勒得生动，丰富，实属难能可贵，并由此引发对当年在我国传播的“文化价值相对论”的评价，这更是先生在对历史的感悟中积极关注民族音乐学学科理论而做出的具有现实意义理论分析，它应当为我们如何从音乐历史与交缘学科的碰撞中进行理论研究提供了启迪。

平时累于工作，难于静心思考先生的学术人生提供给世人的宝贵精神财富，这里述及的又是浅尝辄止的感言，愧对先生宏富的精神世界。但先生对于学生的影响却已在慢慢地开花结果，这是我们唯一可以告慰冯文慈先生的。于是，我的感言可以归纳为：学惟精严，泽被桃李。

（作者为天津音乐学院教授）

学徒心得点滴

刘　勇

欣闻我院、我系为冯文慈先生80华诞举行庆祝活动及学术研讨会，我身在大洋彼岸感到分外高兴。我们这些做学生的，多年来想为冯先生过个像样子的生日，但都被他拒绝了。因为先生生活向来朴实无华，喜独处、僻静，避热闹、繁琐，更不主张祝寿一类偏于表面的活动。他曾略带调侃意味地说："如果我能活到100岁，你们可以来给我祝寿；如果活不到，就不用了。"这次能够以单位名义为他祝寿，并以此为契机举办学术活动，研究和总结他的学术，我想领导肯定是磨破了嘴皮才得到首肯的。领导辛苦了。

冯先生是我院德高望重的老教授之一。他博古通今，知识渊博，治学严谨，著述甚丰，是当代中国音乐史学界的代表人物之一。在教学方面，他更是有自己的独到之处，使学生能够在有限的时间内在基本知识和思想方法两方面都得到最大的收获。作为冯先生的学生，我在这里主要谈一谈对他的教学思想的认识。

我1988年考取中国音乐学院硕士研究生，跟随冯先生学习中国古代音乐史。毕业后留校工作，继续得到冯先生的指导，并经常聆听他的教诲。在近20年的学习和相处过程中，我体会到，冯先生教学思想的精髓，用他自己的话说，叫做"抓两头"。这一思想主要体现在以下两对关系上：

一、史料与前沿

冯先生认为，作为音乐史专业的学生，一方面要追踪学术前沿的成果，另一方面要熟悉原始史料，这样才能贯通源流，知其然并知其所以然，获得对新的学术观点的判断力，或支持或批评或作进一步研究，都能做到心中有数。我们在读研究生时，冯先生为我们安排的专业基础课是律学和文献。文献是史料的主要部分，而律学内容在中国古代音乐文献中又占相当大比重，所以律学训练对于理解文献是不可或缺的。这是一头，作为基本功训练，培养阅读和正确理解文献的能力。另一头是专题研究，作为把握学术前沿成果和把两头结合在一起的训练。通过这样的训练，我们收益良多，研究能力有了大幅度提高。例如，我在做我的硕士论文《朱载堉异径管律的测音研究》时，下大功夫详细阅读了朱载堉的《律学新说》和《律吕精义》，同时又搜集了近现代人对朱载堉管律的研究成果，通过两头对比，发现虽然对朱载堉管律进行研究并发表成果的专家不在少数，但无一例外都把朱载堉的管律作为无豁口的闭管来研究，而在朱的原文当中清清楚楚地写着是开管且带豁口，并有图样明示。显然，研究者们并没有在原文上下功夫，而以与朱氏原意不符的途径进行研究和试验，自然不可能得出正确的结论，结果是把朱氏如此重要的成果否定掉了。我在冯先生的指导下，严格按照朱氏的原文进行试验，特别是揭示了豁口的重要作用，得出了新的结果，肯定了朱氏这一举世瞩目的成果。通过这个例子我体会到，虽然大家都知道文献重要，但有时却不知不觉就忽视了，必须有一个很强的意识才可以。同时，阅读和理解文献的功力也不是一蹴而就的，面对同一种文献而得出不同结论的例子并不少见，需要经过训练、磨练和

积累，才能渐入佳境。得益于冯先生的教导和自己的亲身体会，我毕业后在教学中也非常注重培养学生阅读文献的能力，虽然有时他们觉得枯燥，但我相信有一天他们会尝到甜头的。

二、微观与宏观

在教学过程中，冯先生对学生也是从“两头”——即具备微观研究的能力和宏观研究的能力——进行培养的。他带领我们进行严格的基本功训练，特别是在律学和文献方面为我们打下了较好的基础，使我们能够在研究一些具体问题时比较有信心，并做出了一定成绩。但冯先生并不满足于此，他再三强调：作为一个史学研究者，一定要在史学观和方法论上下功夫，必须掌握马克思主义的历史唯物主义这一武器，才能对重大历史问题持正确的看法，做出合乎历史事实的解释。有一段时间，我对律学兴趣比较浓，下功夫也比较多。先生看在眼里，唯恐我埋头律学的微观研究而忽视史学修养的提升和对历史重大问题的关注，多次教导我要注意史学思想方面的学习，并亲自从家中为我带来书籍，供我研读。对此，我至今记忆犹新。我毕业以后，先生仍然非常关心我在这方面的成长，见面时每每提醒，期盼之心可鉴。近几年，在先生的支持下，我和唐继凯承担了朱载堉《律历融通》的校注工作。先生对我们的工作十分关注，并针对其中多次提到的历史上纠缠不清的候气问题，多次叮嘱我和唐继凯要注意以正确的历史观来看待它，不要轻信某些不符合历史事实的没有科学依据的记载，更不要应和某些不正确的观点。在先生的教导下，我们在涉及到这个问题时，尽量保持了客观的态度，把历史记载忠实地介绍出来，而避免了糊里糊涂踏入泥潭的危险。

除了“抓两头”的教学思想以外，冯先生在教学和研究中

的严谨和细致，也是有口皆碑的。在这里，我也举一个至今仍然萦绕耳边的例子。2001 年，我在香港中文大学举办的“中国音乐研究在新世纪的定位学术研讨会”上发表了一篇名为《论中国传统音乐的稳定性和易变性》的文章。发表以前，没经冯先生过目，发表以后，先生才看到这篇文章。有一天，他给我打来电话，专门谈这篇文章。他肯定了文章写得总体是好的，但是里面有一句话说得不恰当，这句话是：“肇始于 20 世纪初的学堂乐歌运动，把西方音乐引入了普通教育的课堂，由此一发而不可收拾，只用了大半个世纪的时间，西方音乐已经占据了中国的普通音乐教育、专业音乐教育以及专业音乐创作和表演领域等前沿阵地。”先生问我，你对这一历史现象是肯定还是否定？我说是肯定。先生说：从全文也可以看出你的态度是肯定，既然如此，就应该用“一发而不可收”，而不是“一发而不可收拾”，前者是褒义，而后者则是贬义。虽然只有一字之差，但褒贬分明。这句话包含着你对历史现象的态度，所以应该十分注意词语的使用。一席话说得我心悦诚服并倍感温暖。毕业 10 年了，先生还是这样严格细致地关心着我的学术成长，鞭策我不断进步。这一个字，体现出多少用话语难以表达的师生之间的学术情义啊！

去年春天，先生因患颈椎病住进医院，恰在那时我出国了，未能多照顾先生几天，出院后联系和问候也不多，深感惭愧。在这里，我想利用这个难得的机会，祝冯先生，也祝他的老伴俞玉姿先生，保养好身体，除继续关心学术外，把生活安排得丰富多彩，心情愉快地度过每一天。

最后，我，并代表唐继凯将两天前刚刚出厂的《〈律历融通〉校注》，作为我们的学习成果奉献给冯先生，作为对先生的一点点回报。

（作者为中国音乐学院音乐学系教授）

2006 年 9 月于洛杉矶

安贫乐道

李文珍

“安贫乐道”这一成语，应源于古今中国百姓和文人在安身立命齐家治国实践中形成的作风，后被教育家提倡为“为天下谋道，不为个人谋食”的一种精神。正如孔子所曰：“贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。”因此，安贫乐道，并非是喜贫穷，那是指所追求的不在物质，而以所信奉的道德准则，且坚持走其道路为乐。对文化人而言，则是甘于寂寞，專心治学。

安贫乐道正是冯文慈先生身体力行，带领出来的中国音乐学院音乐学系的系风。具体说则是淡泊名利，以严格治学精神来培养师资，尽力育出德才兼备的学生为乐。冯先生做人治学的风格是一贯的，早在1973年至1980年任中央音乐学院音乐学系的副系主任时，在系主任张洪岛先生的率领下，同于润洋副系主任一道领导、治理该系时[①]便是如此。只是80年代初，正当中国音乐学院复院初期，百废待兴，冯先生任音乐学系主任（副职为周宗汉）任务更重而已。回首那个年月，实为创建阶段。系里教员不多，却充满着一种团结一致，喜纳优秀人才，不讲报酬，不计个人得失，多次采风，认真教学，以勤为

① 1977年至1980年我任系秘书和担任教学工作。

荣，以苦为乐的精神。这种精神首先应归功于系主任的以身作则、领导有方。在此仅谈两点。

一、身　教

冯先生任系主任时期，在系的会议与平时的讲话都不多，更无训词，领导全系主要靠自己的风格与成就。他第一抓教学质量，而且从本人做起。冯先生学识渊博，又曾教过和声、中外音乐史等多门课程。教古代音乐史课，得心应手。然而，他备课的那种认真态度，人人知晓，个个钦佩。故讲授得清晰、充实，融史、论为一体，每阐述论点，既依据古代文献，又参考当今仍活跃于民间的传统音乐，生动，深入浅出。他重在真实可靠，使听者明白，引发联想和深入探索之欲。不夸张不渲染，到位即止。听他课的教师收获甚大，不仅学到治学严谨的作风，而且感觉他所讲的内容及讲授法与自己所教的学科很有关联，从而产生启迪和指导作用。冯先生这样的教导，在师生的心田上撒下了榜样的种子。

冯先生的另一特点，是在荣誉或什么好处面前，心一点也不动。优秀教师、优秀党员，冯文慈理当首选，但是凡是系里提名，定被他推让予别人。实在推不掉集体意愿，系务会、党支部[①]就径报学院，在院级召集各系主任、书记的会议上，这些中层干部便异口同声地举冯文慈同志为全院的、北京市的模范，跟随着则是各系主任、书记对他及他所带的音乐学系的赞佩。可见，冯先生在各系的师生中享有相当高的威望。

八九十年代的出国风很热，许多人都珍惜或争取这种机

---

① 冯先生任系主任期间和他主动卸任仍在系里任教的几年中，我一直兼任党支部副书记、书记职务。

缘。但是落在冯先生头上的两次机会，均被他推掉了。一次是去美国，冯先生视当时教学任务重、系里工作忙而未去。这曾引起许多人对他的婉惜和不解；第二次是赴日本大阪讲学，他让给了其他教授。

在冯文慈系主任如此做人面前，系里教员从未出现争抢荣誉，计较报酬的现象。

二、着力提高系内中青年教师的水平

冯先生一贯重视系内中青年教师的教学、科研及其水平的不断提高。他希望我们打好所教科目的各方面的基础。为此，冯先生往往亲自口授和动笔指教。

冯先生对教师进修抓得很紧，复院初期就让大家报进修项目，说根据所报由系里安排教师来教，走出去请进来或在本系解决。只记得我报古汉语、林凌风老师报英语，当时不易请教师，便都由冯先生授课，一人半年。那半年的古汉语课对我是终生受益。

系主任不仅让我们打好基础，还希望中青年教师学习交叉学科，鼓励大家经常采风，关注并争取走向学术的前沿。他本人正是这样做的。我看到，凡是中国传统音乐学会、中国少数民族音乐学会的学术会议论文中，律学或某地域、民族的独特音阶调式方面的文章，冯先生必读。在系主任所指引的教学与科研方向上，配以他给予我们的期盼、信任、关怀及可活动的大空间，我们民族音乐教研组的几名中青年教师如鱼得水那般自由活泼地奋进着。那时，《中国民间歌曲集成》的收集、整理、编辑工作已经在全国各省区铺开，湖北卷主编、武汉音乐学院教授杨匡民率先提出民歌的色彩区问题。我校创研部负责人之一李西安为我系民族音乐教研组策划了《民族音乐概论》

课中五大类按色彩区来讲授的方案。任副系主任兼教研组长的张鸿懿和组员杜亚雄，李文珍等听后十分兴奋和认同，马上分工：张讲江淮、华北两大色彩区；杜讲西北、李讲闽粤台。遂三人分头到民间采风和有关省区音乐院校学习调查，编好教材便上了讲台（因过去教学对闽粤台涉猎很少，故曾特请福建师大王耀华老师来校首讲两个月）。学生听老师们的授课，感觉新鲜、生动，与所学主科结合得更紧密，很有兴趣。我们三名教师在采风备课和教学过程中亦眼界开阔，并引发出对许多新课题的思考。在此同时，张鸿懿安排杜亚雄、李文珍到少数民族地区采风，杜侧重北方，李侧重南方，待条件成熟则开《中国少数民族音乐》课。这样，杜亚雄老师于 1983 年率先在全校各系共同课和进修生班开了此课，教研组成员都去听课，师生耳目一新。杜准备在专业课上讲授，因欲赴美国讲学，说："李文珍，你来教吧！"于是我于 1990 年 9 月便为音乐学系首开了《中国少数民族民间歌曲》专业课。以上三门课程构成了中国音乐学院坚持民族音乐教学的特色之一。我们感觉那些年正处于我校音乐学系蓬勃发展期，师生在忙、累、苦当中享受着无比的乐趣，真的是从心态到行动在认真学习系主任冯先生的安贫乐道。

诚然，系里每一师生的人格、专业之成长，都不同程度地与冯先生的榜样和亲自教授有关。我仅以本人为例。1983 至 1984 年我两次赴闽东畲族聚居地采风，撰写《畲歌假声初探》，争取参加学术会议。这是自 1963 年我从事教学以来的第一篇学术论文，写起来十分艰难。冯先生和福建省研究畲族音乐的专家丁献芝分头指导，半年里审修五次。冯先生每更易一稿都为我逐字、逐句、逐段讲解，让我知其所以然。我感觉他老人家教给我许多，至今也还没梳理清。然而，后来凡撰写什

么，我都能够忆起和应用。[①] 这篇论文与1986年春冯先生指导过的另一篇《民族音乐概论课的教学》，是我晋升副教授的主要论文。更为重要的是，冯先生这两次的对我的论文指导以及1982年秋对我给作曲系学生新开的《中国五省区少数民族多声部民歌》课的教导，为我逐渐走向采风、教学、科研相结合的道路，打下了良好的基础。

随年纪渐大，阅历加多，今日回首我系中青年教师在接受系主任的实际指教与日常的潜移默化式熏陶的过程中，可谓路子走得正，成长得比较快，真乃人生有幸啊！

总之，在冯先生任系主任期间，和他将系主任职务传递予张静蔚老师之后，自己仍在系里任教期间，大家一直偎围于他的身边聆听、感受、体会。感觉他的风格如太极拳，从容、中正、外柔内刚，单求与天地人的谐和，对天地人有益，不思其他。这就是中国文化人的传统吧！因此，他所带领的教师、学生，也规规矩矩、恪守本分。系内老师各尽所能、各得其所、团结互助、人人向上；系内本科生、进修生、研究生亦然。1986年召人的第一批音乐学专业的学生的班集体被院里评为优秀集体。上世纪90年代初全国音乐院校学生论文比赛，我系获奖者最多，其中冯先生所指导的研究生、本科生所占比例最大。这在全国音乐院校引起了强烈反响。我们音乐学系系风之正，校内各系师生有目共睹，每讲到此，从无争议。应该说，音乐学系影响、带动着学校，兄弟音乐院校及电台影视等文艺单位的领导也了解，因此愿意选纳我系毕业生到该部门工作。可见，冯文慈先生的安贫乐道的种子耕耘于中国音乐学院

---

① 此论文在1984年夏《中国少数民族音乐学会第一届年会》上宣读后获得了代表们的好评。随后《中国音乐》1984年第四期发表一部分；福建省、宁德地区的两处内部刊物都全文转载。另有关立人、修海林、何今声及台湾的刘苇四位专家在文著中引用。

复院初期的音乐学系，已经生根、开花、结果。他的学生，特别是上世纪 80 年代老进修生们，现都在全国各地领导岗位上，亦将这种安贫乐道的做人治学之风带到了其故乡，在那里生根、开花、结果了。

（作者为中国音乐学院教授）

原载《人民音乐》2007 年第 4 期

冯文慈先生对我的启示

李　岩

我是俞玉姿（中央音乐学院教授）门下的研究生（时在1990－1993年），到俞先生家上课时，经常有机会与冯先生（中国音乐学院教授）接触，先生的和蔼、可亲，谈话思维清晰、逻辑严谨，给我留下了深刻的印象。我虽学习的是中国近现代音乐史专业，但对近代与古代的缠绕、因而近代史中必然有古代史问题的延伸，体会颇深，而受教于俞、冯两先生，使我在学习中，有如同时插上了两个翅膀——凡有古代史的疑问，可以问冯先生，而近代史则问俞先生，从而有点得天独厚的感觉。

在研究许之衡生平及其学术时，我曾对许极力推崇的清康熙十四律、并将其一味拔高，产生了疑惑，先生对此答曰："许之衡所论'十四律'，其律学的学理混乱，但在民间的实践中，却具有可操作性。"听此言后，我有如在迷雾中，见到了明灯，所以才有对许之衡有如下评论：

> 许所极力推崇的清康熙十四律，从理论律学的角度审视，它是一种"不加管口校正的反科学的管律"①；而从

① 缪天瑞等主编《中国音乐词典》［Z］北京，人民音乐出版社1985年版第128页。

应用律学角度来评判，虽不乏合理性，但从许大量的所谓："援据经典、精密算术、厚集物力、多经实验、而成美备之制作"[1] 之类语焉不详的溢美之辞中，并不能使读者一目了然其到底为何物。目前屡有学者，将清康熙十四律，与中国民间"一笛可翻七调"的演奏法相涉论，但笔者认为，一支孔距基本相等的六孔笛之所以可翻七调，是因其一孔而能兼高下、别阴阳，例如：奏小工调的工、尺之指法（按一、二孔，开其它孔），能通过吹口之急缓、按孔开合之大小的调整，使之亦能奏出六字调的上乙及尺字调的凡工等字，这即是所谓"同声而分高下"、"黄钟为工大吕为高工"[2] 的真正含义，而不是什么许所谓"精密算术"，亦非"援据经典"。康熙在世之时，虽对此进行过专项实验，[3] 但令人信服的合理论证，至今尚未有人作出。[4]

以上所论，正是遵循了冯先生的思路，才使我对这一问题的研究，理出了一个能够使人信服的结论。大有"山穷水复疑无路，柳暗花明又一村"之气象。

在研究克莱斯勒 1923 年访华事件时，我很早就听俞先生讲，冯先生曾将一克氏早期来华访问的节目单，辑录在《中国近代现代音乐史研究参考资料》（油印本）中，当时并未留意，但真正开始研究这个问题时，才如获至宝，在写完《克莱斯勒 1923 年北京演奏会及相关评论》全文后，我曾专就此

---

① 许之衡：《中国音乐小史》［M］上海，中华书局版第 26 页。

② 同上第 25 页。

③ 转中华书局编《清实录》［C］（第五册）北京，中华书局 1985 年影印本第 698 - 699 页。

④ 李岩：《许之衡生平事略及其音乐、戏曲著述的研究》［A］《朔风起时弄乐潮——李岩音乐学术论文集》［C］上海音乐学院出版社 2004 年版第 105 页。

事，作了如下说明：

> 本文线索的最初发现者，为中央音乐学院俞玉姿教授，她在对刊于中国音乐家协会及中国音乐研究所1959年9月编辑的《中国近现代音乐史参考资料》（106号）第二编第一辑中的〈柯莱斯勒在北京演出的节目单〉进行仔细查证后，又顺藤摸瓜在北京国家图书馆报刊缩微胶片资料室中，找到了当时对克氏演出情况的两篇报道，它们分别是《今日之喀拉士拉提琴演奏会》（1923a）及《满场心醉，喀拉士之妙技》（1923b）[①]，并于2000年4月间，无私地提供给笔者。之后，我在这两个资料的基础上，又继续挖掘出与此次演出相关的材料若干（在以下论述中，将一一列举）。以上构成本文历史资料的重要基础。
>
> 在此值得一提的是：此原始资料（按：即克氏访华演出《节目单》，为柯政和先生20世纪50年代末捐献给中国音乐研究所一批资料中的一件）最初的整理者，经笔者查对，竟为冯文慈教授，可能是先生早有远见，将此份旁人并不太看上眼的节目单辑录于《中国近现代音乐史参考资料》中，才使笔者在辗转近半个世纪后，得见它的真正价值，这是笔者不得不向他们表示敬意的地方。[②]

---

① 上两文，及以下凡出自《晨报》（副刊除外）的文章，作者均未署名（故以“无名氏”代称）。标号为（1923a）及（1923b）两文具体的出版日期：前者，1923年5月28日，载于《晨报》6版；后者，1923年5月29日，载于《晨报》6版。

② 李岩：《克莱斯勒1923年北京演奏会及相关评论》［A］《朔风起时弄乐潮——李岩音乐学术论文集》［C］上海音乐学院出版社2004年版第156－157页。

这是我在冯、俞先生两先生提供资料的基础上、对历史人物及事件研究的进一步拓展，才在世人面前，展现了一些不为人知的新材料、新观点，而如果没有两先生的上述惠赐，我的工作，也无以开展，这是我特别要声明的。也正是这种火种的撒播，或曰接力棒式的传递，才使我的近现代音乐史研究的选题，不断扩大、延伸，并使我的事业有了起色。

学术有时并没有太多的夸夸其谈，而注重细微之处，是冯先生对我最大的启示，这也变成我对先生言传身教的观测点：记得刚到先生家时，我对先生印象最深的，是“夹纸条”——即对文献征引之前最初，也是最重要的一步，时在1990年，电脑还未普及到如现时之状态，在我细心观测后，特别注意到纸条所记内容：作者、引文之出版年代，页码。当时我对此仅是照猫画虎如是做而已，但在以后的学术研究中，发现“此纸条”非“彼纸条”的特别意味，因为此中所记，为征引信息的最基本信息。它包括：作者、出版年代、出版社、页码，等。这为此后征引这条信息时，留下一个“出处”，虽不尽全面，但这种功夫，是每一个研究型学者的基本功，正是在这个基础之上，我在以后的研究工作、特别是在从事《中国音乐学》及《中国音乐年鉴》的编辑工作时，正是据此“夹纸条”法，再借鉴欧美流行《芝加哥手册》[1]，规定了《中国音乐学》及《中国音乐年鉴》2003年以后各卷的新格式。如上三点拉杂谈来，不成敬意，也可能没有谈出冯先生对我启示的要点，但我以为，正是这些看似不起眼的小事及细节，使我站在前辈的宽厚肩膀之上，因而比他们看得更高，并

---

① University of Chicago Press ed 1993: “Introduction” [A] The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers, 14th. [C] Chicago: The University of Chicago Press.

以“夹纸条”法，将资料出处及前人心得，本着学术最基本的道德，将它们一一写在纸上，这已然成为构筑我学术大厦的基石。这即是冯先生对我学术研究最重要的启示。

（作者为中国艺术研究院音研所副研究员）

行者无疆

——敬贺导师冯文慈先生八十华诞

林大雄

何谓行者无疆？或许每个人的理解是不一样的。我的理解是：勇敢的行者，在寂寥的世界中所始终保持的、或固有的执著探寻的精神和气魄。行于历史中的行者，又多是清贫的、寂寞的，而行走在中国音乐史中的行者们，又何曾不是如此？

在学生看来，冯文慈先生是一个甘于寂寞的行者。在他的学术成果里，用心良苦最多的应该是对明代的著名乐律学家朱载堉的解读。而这些解读，若不是在寂寞的境界中去勇敢的选择和面对的话，恐怕是根本不可能完成对《律学新说》《律吕精义》点注工作的。或许是跨时空的历史相遇，先生在律学研究领域中与朱载堉的成果神交，由之，在寂寥中绽放出的既有溢于言表的赞誉，也有深含于文字中的学术激情。恰如先生所说："（正是由于对以上种种现实的认同，）我十分珍惜和朱氏'神交'的这一机缘，因而得以从纷扰中寻得宁静，从苦寂中尝到甘饴，一扫浮虚，奋志求实，以不辜负历史降临到自身的偶然。"[1] 这种偶然，是缘于不同历史时空的思想交汇。由于有了思想的交汇，就会产生思想的碰撞，而碰撞的结果必

---

① 冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》，第198页，上海音乐学院出版社。

然是思想火花的点燃。一旦孤独的世界拥有了烈焰，这个被勇敢者点燃的世界便有了思想的暖流。在学生看来，朱载堉的乐律成果，为冯先生所带来的便是一股勇敢的暖流。对此，先生指出："他那博大精深的著作检验了中国乐律学史的几乎全部成果，广泛的意义尚有待开发，对于今后乐律学的发展也有着重要的启示，因而值得我们重视。当我们献身四化的时候，想到他那落寞坎坷的身世，战胜逆境的勇气，克服困难的毅力，就会在心中升起一股历史的暖流，增强了我们的求真勇气、创新精神和民族自信心。"① 行者间的默契，是无需语言表达的意会，因为行者的世界，既有天地相合间的心灵世界，也有超越时空的思想空间，因为他们时时身处在寂寥中，所以他们必然是孤独的、勇敢的。两位不同时代的行者在寂寞的文献中相遇，如同一位是在用文字默默地传递信息，另一位则是在虔诚地解读。先生点注的《律学新说》《律吕精义》中，除了对朱载堉乐律学研究成果所进行的学术性的注解外，字里行间也流露出他对朱载堉"求真务实"的治学态度的肯定，以及对他独守土室，在寂寞中求索精神的赞誉。他是这样评价朱载堉的："（而）在当今之世，朱载堉这位瘦骨嶙峋的灵魂，在商品大潮中同样的也肯定没有什么竞争力，既不可能为'经济唱戏'搭起眼花缭乱的舞台，他的著作也难以直接而迅速地转化为生产力。但是其国际性的历史学术地位无可动摇，他是可以鼓舞民族自尊心自信心的祖国杰出人物之一也无可怀疑。"② 从《律吕精义》的点注工作到该书的出版，历经了12年之久，其中，先生所遇到的艰辛别人是无法想象的。我还记得去冯先生家里上课的时候，看到他因繁忙而顾不上修剪胡须

① 冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》，第184页

② 同上，第198页

的样子，也听到他对我说起在校对、修改文稿工作中的体会和经验。这些体会和经验，尤其是在如何对待引用文献与原文献的核对等方面，对我后来参加工作后曾有一段时间内所从事的编辑工作，给予了一定的帮助。记得，在我案头旁的这部冯先生点注的《律吕精义》，是他住在中日友好医院时送给我的。在此，我以为有必要提及一件事情，即李岚清同志对朱载堉的乐律成就研究也是很重视的。1999 年初，他曾经通过我院院办的田婷同志询问过冯先生点注的《律吕精义》这部书。可能是由于这部书在当时市面上不多，而且其他与音乐史相关的老师手里也没有，因此，就将冯先生送我的《律吕精义》点注本借给了李岚清同志。大概是过了一个月左右，院办还给了我。

作为先生的弟子，既熟悉他沉静的语调，也熟悉他坦荡、赤诚的心怀。先生严谨、谦虚，堪为硕范。他将自己的学术起点上限在 1978 年，而此时他已 50 岁有余。由此，谁能不感叹音乐史学研究的艰苦性和特殊性。近来，音乐院校普遍通过竞争手段来鼓励青年学者多出成果，其出发点是好的，但针对音乐史学的建设来说，需要冷静看待“竞争”和“多出成果”的现象。要清楚，音乐史学领域，是很难在较短的时间内拿出相应成果来的。音乐史学的艰苦性和特殊性，更在于它是一个厚积薄发的学科。一部有关音乐史专著的完成，是要耗尽一个学者的一生的。甚至一些著名的学者，一生为之奋斗而终未成果。任何形式的学术浮躁，都无益于中国音乐史学的建设。先生曾告诫晚学，一定要“甘于清贫，甘于寂寞”。的确，以什么样的心态去从事中国音乐史的研究和教学？又如何去向先生那样“一扫浮虚，奋志求实”地学习和实践？这是摆在晚学面前的最现实问题。晚学的选择，就是像先生那样甘于寂寞，厚积薄发，踏踏实实地去学习、继承和发扬先辈们缔造的求真

的历史精神。就像先生所说的那样："借古人酒杯，浇胸中之块垒，这是诗人的灵感在飞跃。而人民的史臣应该做的，则是拂拭古老的酒杯，倾进自己的热血，浇开积淀的坚冰，帮助历史潮流涌进。"[①]

在我心里，先生是一个勇敢、执著、不倦的行者形象，行走于他的生活天地；行走于他所关注的史迹、文字之中，关注音乐社会的现实问题。寂寞，是一种境界的体现，更是一种生命的超越。勇敢者，在寂寞中用文字支撑起思想，并将思想不断在寂寞中凝炼和升华。历史，已记不得第一位伟大的行者是谁了，但他一路走过所留下的探寻精神和气魄，依然激励着今天勇敢的行者，去拾缀历史的记忆。

（作者为中国音乐学院音乐研究所副研究员）

原载《中国音乐》2007年第1期

---

① 冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》，第184页

不给自己的学术增加光环

——谈冯文慈先生的学术品格

赵为民

冯文慈先生是中国音乐史界一位德高望重的学者，他不仅在学术研究与教学工作中做出卓越贡献，他的学术品格也为学界所称道。作为冯先生的一名学生，沐浴先生雨露甘霖至今已近26载，现仅就学生所见所闻，对先生的学术品格谈谈自己的感受。

一、严谨求实的治学态度

治学严谨、求真务实是冯先生在学术研究中最有代表性的品格特征。他经常讲，做学问不能心急，文献史料工作要做扎实，要理性地思考问题，不要草率地下结论。心急了会给后人添乱，“我时常以‘争取不添乱’，至少是‘少添乱’告诫自己”。（参见《培养研究生的体会》——引自《中国音乐史学的回顾与反思》第227页）

冯先生不仅是这样说的，在他的学术研究中也是这样做的。阅读冯先生的论著，无论篇幅长与短，无论选题大与小，留给读者最深刻的印象是：结构严密，论点鲜明，论据确凿，思维缜密，文字凝练，言之有物；我们甚至很难找出一句多余的话或一个多余的字。这是冯先生长期一贯的文风，也是他做

学问所坚守的原则。他向来不写空洞无物的文章，不发表哗众取宠的观点。他对待选题一向慎之又慎，他的写作过程一向字斟句酌，反反复复地进行修改。

从冯先生对待文献的态度，可以窥见他对待学术的态度。冯先生在1984—1998年十余年间，把主要精力倾注于中国音乐史文献的整理与研究，先后出版朱载堉《律学新说》《律吕精义》标点注释本（人民音乐出版社1986年、1998年），《王光祈音乐论著选集》整理注释本（与俞玉滋合作，人民音乐出版社1993年）。他为何将自己最宝贵的年华投入到中国音乐史学最基础的文献史料工作中？很多人会觉得这样做不值得。但冯先生是从学科建设的角度来看待这一问题的，他指出："中国在数千年历史中积累了浩繁的文献史料，而从学人队伍普遍情况来看，驾驭传统文献所需要的训诂、校勘等考据之学的功底则严重不足。文献史料有待整理，有待挖掘，有待开拓，我们不能只靠从先辈的成果中重复地进行摘句来过日子。只要中国古代文献一日在地球上存在，并承认它为研究中国音乐历史所必需，那么传统的考据等史学方法，不论在何种程度上需要加以变革，总还是必须继承的。面对诠释文献的任务，其艰巨性对从事古史研究的学人自不必说，就是对近现代史学人理应承担的工作来说，也并不轻而易举"。（参见《当前中国音乐史学的发展与史学方法论问题》，《中国音乐学》1989年第2期）冯先生清醒地认识到在"文革"之后，由于中国音乐史界普遍文献功底较弱，而对文献整理工作重视不够，甚至有轻视文献的倾向。他不惜投入大量精力进行文献整理，意在引起学界同仁对文献解读工作的重视。这种求真务实的治学态度，是出于对学科发展的高度责任感，是一种令人钦敬的学术品格。

二、无私无畏的学术勇气

1999 年度，冯先生集中发表了 5 篇评论文章，其中包括评价杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》有 4 篇（《崇古与饰古》《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失》《防范心态与理性思考》分别发表在《音乐研究》1999 年第 1、2、3 期，《转向唯物史观的起步》发表在《中国音乐学》1999 年第 4 期），评价黄翔鹏先生“‘九歌’是九声音列”论点有 1 篇（《评黄翔鹏“‘九歌’是九声音列”说》，《中央音乐学院学报》1999 年第 2 期）。由于杨荫浏与黄翔鹏二位先生是不同时期中国古代音乐史界的领军人物，冯先生对他们提出的批评意见不被一些同行所认同，在中国音乐史学界引起轩然大波。其实，对于上述 5 篇评论文章造成的后果，冯先生是有充分思想准备的。据我了解，师母俞玉姿教授为此事曾与冯先生发生过争论。俞教授认为冯先生年纪大，身体又不好，所以力劝冯先生不要接受约请撰写批评文章，以免影响身体健康。但冯先生宁愿承受巨大的精神压力，还是坚持发表评论文章。

冯先生为何如此坚定而大胆地开展学术批评呢？他在《从事中国音乐史学的心态自述》（载《南京艺术学院学报》2003 年第 1 期）中说：

> “就中国音乐史学来说，和其他许多学科类似，同样需要回顾百余年、五十年、特别是‘文化大革命’那灾难性的十年。我认为，需要反思，深刻的反思——这方面中国音乐史学做得如何？这是一个值得重视，值得深入探讨的问题。事实上看法是存在分歧的。
>
> 我认为，主要的问题可能是，有的学者并没有如实估计‘文化大革命’极左思潮对于中国音乐史学的侵蚀和

危害。

……写评论文章，特别是以批评为主的文章，我感觉首先需要鼓起勇气，目的不外乎是打破中国音乐史学界直到目前为止仍然相当沉闷的学术空气，希望为新世纪的中国音乐史学事业添把柴而已。”

显而易见，冯先生认为中国音乐史学要健康地向前发展，就必须深刻地进行回顾与反思，必须对“文化大革命”极左思潮的侵蚀和危害进行清算。他出版的论文集其书名定为《中国音乐史学的回顾与反思》（上海音乐学院出版社 2005 年出版），说明他对回顾与反思“百余年、五十年、特别是‘文化大革命’那灾难性的十年”的中国音乐史学是极其重视的。开展学术批评是对中国音乐史学进行回顾与反思的有效途径，只有通过“百家争鸣”才能正确认识过去并为学科发展廓清道路。

中共中央十一届三中全会以后，全国范围内展开“实践是检验真理的唯一标准”大讨论，大史学界、文学史界都兴起了回顾与反思的热潮。解放思想，不迷信权威，不盲从成说，逐渐成为广大史学工作者所追求的学术精神。比如：20 世纪 70 年代末 80 年代初史学界对“阶级斗争是历史发展的唯一动力”、“人民群众是历史的创造者”这两个在“文化大革命”中最权威的观点提出异议；文学史界对古典文学研究中以“人民性”和“现实主义”作为唯一标准所带来的弊端进行清理等。长期以来冯先生一直坚持阅读大史学的报刊杂志，密切关注史学界的最新动态。受到大史学界反思浪潮的影响，他对中国音乐史学界沉闷的学术空气忧心忡忡。因此，出于一个中国音乐史学者的历史责任感，他无所顾忌地发表了前面所说的 5 篇评论文章。尽管其结果不出所料，冯先生的文章被某些学者所误解，但冯先生却无怨无悔，心态淡然。因为他的愿

望已经得到实现。

“心底无私天地宽”。冯先生坚持回顾与反思的具体实践为这一格言作了最好的注脚。

三、谦和通达的学者风范

作为中国音乐史界一位有影响力的学者，冯先生从不摆学者架子，他不仅在为人处事方面非常谦和而慈祥，在学术研究和教学中也非常谦虚而通达。

从日常交谈、课堂教学以及学术论著中冯先生所常用的语汇和语气，我们会非常强烈地感受到他为人处事的态度。翻阅冯先生的学术论著，出现频率较高的词汇是“我体会”。听冯先生讲课，他使用较多的语言是“这个问题拿不准”。冯先生每讲完一次课后，都要认真回忆所讲内容有哪些表述不够准确，在下次课上首先做出更正。冯先生对一些学术问题并非没有自己的结论，而是他不以专家自居，对学术问题不轻易下结论，给学生留下进一步思考的空间。冯先生提及自己的学术经历时，常说“我在 1973 年才开始进入中国古代音乐史领域，从 1978 年才开始起算我的学术年龄”（《从事中国音乐史学的心态自述》，载《南京艺术学院学报》2003 年第 1 期）。其实，他早在 20 世纪 40 年代的大学期间就接触了中国音乐史，1959 年还参加了中国民族音乐研究所等组织领导的中国近现代音乐史编纂，50 年代末已担任中国音乐史课教学，他自己也编写了中国音乐史教材。而他所说的开始进入中国古代音乐史领域，是指以本学科作为自己的主要专业方向，他所起算的学术年龄是以发表成熟的学术成果为标志的。

在讨论问题的过程中，冯先生总是耐心听取别人的意见，从不轻易否定别人的观点。在我跟冯先生上课的过程中，曾就

许多问题进行争论，冯先生向来都是以平等的身份进行讨论。如果我不接受他的观点，他不会有任何不愉快的情绪。由于近年来冯先生所开展的学术批评，引起有些学者的非议与不予认同，但他多能够以平和的心态来对待。

在冯先生担任中国音乐史学会会长的四年间，对于学会的工作，他一贯坚持任何决策都要尊重理事会及学会会员的意见，充分发扬民主，决不把自己的意愿强加于人。2000 年 10 月初在太原举办的中国音乐史学会第六届年会期间，理事会已提议推举冯先生担任下届学会会长候选人之后，我曾提醒冯先生是否主动考虑一下学会理事会候选人名单，以提供给上届理事会作参考。冯先生说没有这个必要，新一届理事会候选人应由上一届理事会协商确定，我不能以个人意见去影响理事会。2004 年中国音乐史学会第八届年会之前，冯先生已决定辞去中国音乐史学会会长之职，我曾问及冯先生对于下届会长有没有个人意见，他说相信大家会选出合适的会长，我是不会提出下届会长人选的。

在对待研究生学位论文选题问题上，一般情况下学生都是要服从导师意见的，为此导师与学生之间产生矛盾的情况时有发生。但是，冯先生在这一问题上是非常通达的。我亲身经历有两件事。第一件事是在 1990 年初，我到北京出差见到冯先生的在读硕士生苗建华，得知她的硕士论文选题已确定为乐律学的内容。因为我是苗建华的本科老师，我觉得她做乐律学的内容难度较大，就建议她能否与冯先生商量更换为对陈旸《乐书》的研究。后来苗建华告诉我冯先生认为我的建议很好，最终把硕士论文确定为《陈旸〈乐书〉研究》。第二件事是我的博士学位论文选题的确定。由于我在宋代音乐研究领域发表过一些论文，因而在我入中央音乐学院读书的第一年就与冯先生商量，学位论文选题定为《宋代教坊乐研究》。进入二

年级即开始做资料工作，2002 年 4 月初曾向导师组汇报论文准备情况，并得到导师组的肯定。2002 年 5 月，冯先生曾对我的开题报告进行过几次修改并最终定稿，等待系里安排开题报告时间。但是，由于宋代教坊宫调涉及二十八调，在梳理宋教坊宫调的过程中，我对唐代二十八调发生了兴趣，因此向冯先生提出更换选题的愿望。冯先生深知唐代二十八调问题的难度，作为博士论文选题由于受时间的限制，况且当时已经到了2002 年底，更换选题冒的风险实在太大了。在这样的情况下，冯先生并没有简单否定我的想法，而是多次耐心地听我谈对唐代二十八调问题的基本思路。由于冯先生认为我对唐代二十八调的思考有新意，尽管他很清楚做这一题目要承担很大风险，但还是以他博大的胸怀接纳了我的意见。冯先生在我的开题报告会上说“允许成功，也允许失败”；可见他的内心也是承受了很大的压力。

通过以上几方面的例证，可见冯先生给我们展现的是一个可亲可敬、豁达大度、虚怀若谷的学者风范。

四、严格认真的为师之道

作为一名教师，冯先生对学生的要求非常严格，对待教学一丝不苟，为培养学生倾注了大量的心力。在我多年从师于冯先生期间感受颇深。

1981 年初，我到中央音乐学院音乐学系进修，冯先生担任中国古代音乐史课教学，时间为一个半学期，每周 6 节课。由于在“文革”之后中央音乐学院最早恢复开设音乐学专业，中国古代音乐史作为专业课也是第一次恢复开设。因此，开课的准备工作难度很大。冯先生为这个课专门编写了参考文献与乐谱资料，并亲手刻写油印。他对每一节课都进行认真的备

课，对课中讲到的古字、生僻字要查阅多种字典、辞典进行分析研究，对许多不同的学术观点进行归纳比较，引导学生注重阅读第一手资料，向学生传授治学方法，为培养中国音乐史学人才做出积极贡献。

1982年初，我在中国音乐学院办了单科进修手续，跟冯先生上中国古代音乐史个别课，时间为一个学期。尽管只有我一个人上课，但他每一课都要做认真的准备。冯先生每周要用半天时间为我上课，远远超出学校规定的两节课时。最令我感动的是冯先生在学期末因为外出讲学缺了一次课，没有来得及补课，他却一直记在心里。在暑期烟台讲习班期间还提起此事。事实上冯先生已经超额给我上了很多课。我当时给学校交的一个学期的进修费只有30元，能给冯先生多少课时费我不清楚。在我进修结束以后，冯先生对学生如此地关爱，体现出他作为一位教师的高度责任感。

2000年9月，我考取中央音乐学院博士生，再次师从冯先生门下学习中国古代音乐史。他为我开设的中国古代音乐文献研究与中国古代乐学两门课程，使我的学术能力得到较大提升。特别让我难以忘怀的是导师为我的学位论文所付出的巨大心血。仅就论文修改稿的审阅，冯先生以他78岁的高龄，每天用上午、下午和晚上三个时间工作7个钟点，花费了将近一个月的时间。在我的论文原稿上，密密麻麻地批阅了很多文字。他对我论文的论据、论点仔细认真地斟酌，对文中所引用的大量的文献一一进行核对，对每一句话甚至每一个标点都进行推敲，提出许多重要的修改意见。由于论文第三章涉及汉语四声音韵，冯先生用了三、四天时间专门对唐宋时期的音韵学进行梳理，并整理成文字供我参考。我在论文修改稿交与冯先生后因事回到开封，他用信件的形式给我提出修改意见，信的开头这样写道：

"4 月 24 日收到你的论文修改稿后，我即开始认真仔细阅读，论题重大，必须尽心尽力也。论文共 69 页，至今读至第 17 页。理论根基在第二章第一、二节，必须十分牢靠，故速度甚慢。其后可快速，估计你返京时能够读完。……2004、5、3。"

花费将近 10 天时间，仅批阅了 17 页文稿，其严格认真之程度令人感动。

正是因为冯先生如此严格认真的为师之道，他赢得了学生的尊敬，也赢得了学界对他的高度评价。

五、淡泊名利而潜心学术的精神境界

随着市场经济的确立，市场经济的运行机制和利益分配原则也渗透到学术研究中。有些学者学风浮躁，"著书只为稻粱谋"的倾向日趋严重，学术腐败滋生蔓延。而冯先生身处此种风气下，却能够坚守一个真正的知识分子的精神境界，对功名利禄不屑一顾，安贫乐道，潜心于学术。冯先生多次讲到他不赞成"文艺搭台，经济唱戏"这种提法，他认为这种做法使文艺缺少了独立精神，而充满了铜臭。冯先生曾说："如果一个音乐家、音乐演员或音乐教师，认为自己的使命也不过是像一个商贩那样公买公卖，赚钱谋生，心态则未免太可怜，太可悲了。……拜金主义的行动虽然未必一定违法，但在道德和艺术的天平上却往往轻得可怜，甚至可能是个被人们否定的负值。"（《中国音乐报》1989 年 2 月 10 日第 3 版，署名明柯）尽管冯先生与俞先生都是教授，1992 年之前，和平里宿舍只有顶楼两居无厅 40 多平米的住房（直到 1992 年学校才给调整增加了一小套住房），夏天室内温度很高，冯先生曾在写作过程中出现中暑的情况。他日复一日、年复一年地在他那个简陋

的书房里研究学术。不管是周末或者假期，不论是过年还是过节，至今虽已过80周岁，仍每天如此。几次在大年初一我给冯先生电话拜年，他仍在书房里做自己的学问。先生从不把精力用在挣钱上，不做考前辅导。有人让他改文章，他也不收任何报酬。20世纪80年代初，冯先生有机会到美国和日本讲学，本来这是名利双收的事。但冯先生却没有答应。他认为要办出国手续太麻烦，折腾很长时间不能安心，影响精力。冯先生常说他从事中国古代音乐史起步较晚，必须以只争朝夕的精神做学问，不敢有任何懈怠。

我与冯先生一次学术考察的经历，很能代表冯先生对待学术、对待名利的态度。在1985年11月，冯先生到河南考察朱载堉生平事迹，我陪同他一起到了朱载堉的故乡河南沁阳。一开始由于有关部门对我们不了解，考察工作很困难，包括住宿吃饭的安排都成问题。第二天，我根据地方工作情况，找到县文物管理所的同志介绍说，冯先生是中国音乐学院音乐学系主任、院党委委员，希望县有关部门对考察工作给予帮助。那位同志向领导汇报后，引起高度重视。后来一直由县文化局领导陪同我们考察。当我们去朱载堉墓地考察时，县委、县政府、宣传部、文化局的领导都出动了，派了几部车同行。整个考察工作进行得很顺利。但是，对于我的做法，冯先生不仅不给予肯定，反而提出批评。他说我们来考察是为了工作和研究，不应该讲什么系主任、党委委员等行政职务。直到前几天，沁阳方面要举办朱载堉诞辰470周年学术研讨会，委托我给冯先生联系，他还耿耿于怀说我上次考察做得不对。可见冯先生对学术的纯洁性是非常看重的。

在沁阳考察的次年春天，沁阳文化局领导到北京看望冯先生，带了当地土特产——两只野兔。冯先生坚持不能接受，沁阳领导说这是我们的心意，我们是不能带回去的。冯先生没有

办法，只好收下。但是，他却让俞教授了解野兔价格，然后把钱交到中国音乐学院音乐学系，开了收据寄给沁阳文化局。这虽然是很小的一件事，但从中可看到冯先生严于律己的精神境界。

最后再谈一谈冯先生对待担任行政职务和社会兼职的态度。20 世纪 80 年代初，学校曾送给冯先生一张中国音协入会登记表，但他却没有填写。他说家里（指俞教授）有一个中国音协会员能够了解有关信息就行了，没有必要都参加。其实，冯先生不入中国音协一是怕参加活动多了耽误时间，二是不愿给自己戴上太多的头衔。20 世纪 80 年代，冯先生担任中国音乐学院音乐学系主任和院党委委员，都是任满一届就主动辞职。2004 年，冯先生辞去了中国音乐史学会会长，还辞去了中央音乐学院特聘博士生导师与音乐学研究所学术委员。我问他为什么辞掉所有的社会职务，他说："这样做不仅可以让贤，同时，我也不希望因为其他的因素给自己的学术增加光环。"这句话说得实在是太好了，毫不夸张地说，这是冯先生几十年来全身心投入学术的真实写照。

上述所列事例，仅限我个人视野之内。相信冯先生在学术品格方面还有很多更生动、更感人的事迹是我所不了解的。这些不多的事例已经可以比较清晰地看出冯先生的精神境界及其学术品格。冯先生是一个正直无私的人，一个谦和通达的人，一个淡泊名利的人，一个全身心投入学术的人。做学问首先要做人，冯先生高尚的学术品格为我们树立了很好的典范。

（作者原为河南大学艺术学院教授，现为中国音乐学院教授）

回忆冯文慈老师教中国古代音乐史

郑祖襄

上半年就知道中国音乐学院要组织冯文慈老师80华诞的庆祝会，一想到这件事，真是觉得光阴如梭。二十几年前冯老师给我们讲课的情景还是历历在目。

我们这一届学生是改革开放后中央音乐学院第一届音乐学系的学生，当时冯老师在系里担任副系主任。应该说，非常幸运是我们这一届学生不仅呼吸到改革开放初期学术研究突破禁区时的一种自由空气；同时又遇到学院和系里是安排了资历最深、经验最丰富的老师给我们上课。

冯老师给我们上的中国古代音乐史，一星期是6节。现在回忆起来，冯老师讲课的最大的特点：一是内容的面很宽，并且有深度。中国古代音乐史是一个非常广，又非常深的学术领域。这只要我们读一读杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》就可以了解到；而且我们也可以看到，有的中国古代音乐史书，面就比较小、比较窄，深度也不够。作为音乐学的基础课，老师能讲到一个什么样的广度和深度，对学生来说，就是打下一个什么样的基础，关系是重大的。从长远看，又关系到学生今后的教学能力和科研的能力。当然，老师能讲带一个什么样的程度，关键还取决于老师的水平。冯老师讲课内容之广，使学生能领略到中国古代音乐史这个学科所包含的丰富内容，使学

生对这个学科有较为全面的认识。冯老师讲课的深度是在有的方面和有的点上，介绍学术界的不同研究和看法，把学生领到学术研究的前沿，又使学生产生探究问题的好奇心。

二是冯老师讲课是一种严肃又严谨的学风。一个问题，常常一个字、一段史料说起；可以说，这样细致、严谨地研究问题是真正把学生领进学术研究的里面。这是中国传统学术的学风。因为是拨乱反正的初期，“左”的影响还很大，热衷于高谈阔论的东西又比较多，有的学生、甚至个别老师也不太理解这样的研究态度和方法。我当时隐隐感觉到冯老师有些压力，但冯老师还是用这样学术态度为我们讲完课。课程结束后，在听取学生意见时，我还清楚地记得戴嘉枋和我都谈了从冯老师讲课的严谨学风中获益非浅。

一个老师的讲课，从内容到学风都会给学生带来很大的影响。我后来当了老师，讲课的内容、学术态度基本上也是这样的。冯老师上课时还为学生编了两本“参考资料”，一本是文字（包括图标）材料，文献目录；一本是谱例，有的谱例是冯老师自己记谱的（《窦娥冤》江苏昆剧院演唱谱例）。对学生理解知识，了解原始史料是非常有用的。我后来上课也很想为学生编这样一本参考资料，虽然教书也有 20 年有余，但仍然觉得编这样参考资料很费劲。

冯老师当时给我们上课时已经五十多了，6 节课分两次上，一次是 4 节课，一次是 2 节课。冯老师家住在和平里，早晨起自行车约四五十分钟才能到学校，一上午要上 4 节课，是非常辛苦的。我现在差不多赶上冯老师当时给我们上课的年龄，自己上课时有体会的，一上午 4 节课已经很累了，再要骑四十分钟车，那是我绝对做不到的。

应该说我们这一届是运气的，能够遇上冯老师给我们讲课，使我们打下了良好的中国古代音乐史基础。就我个人来

说，直接影响到我后来中国古代音乐史的教学和科研。在庆祝冯老师80华诞之际，我衷心地祝他健康长寿，也再次向他表示感谢。

（作者原为中央音乐学院教授，现任职于浙江杭州师范大学音乐学院）

我的几点想法

张静蔚

首先，向冯文慈先生和他的夫人俞玉滋先生表示热烈祝贺。我临时想了想，说三个问题。

第一，冯先生首先是一位教育家。他的教育思想是值得研究的，建议一些年轻学子就这个问题，要更好地把它梳理出来。在中国音乐学院建院初期，音乐学系主要是由冯先生组织教学，制定方案，乃至实施的。后来对中央音乐学院，特别是复院后的中国音乐学院音乐学系，他都做了大量的工作，从教学方案到课程体系等等，为培养音乐理论人才做出了很大贡献。

第二，冯先生至少有两篇近代的经典之作。一篇是《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，另外一篇是《中外音乐交流史》的结语。不管你同意不同意，这两篇文章是必读的；而且如果是终身搞近代音乐史的话，可能这两篇文章要终身伴随你。

第三，冯先生对杨荫浏大师某些观点进行讨论和批评，是很正常的。我认为，作为一个史学工作者，能够坦诚地说出来，“我是唯物主义史学观”，在史学界是不多见的。这种勇气不但令我们敬佩，而且非常值得我们学习。就史学观来说，一个极是唯物史观，另一极当然就是唯心史观，这中间还有很

多各种史观。在我们研究当中，有没有非唯物史观呢？古代史我不太清楚，举一个近代史的例子吧。例如，有一位学者，在他两部很厚的《中国新音乐史论》的结论中说，学堂乐歌是“抄袭”，艺术歌曲是“模仿”，小提琴协奏曲是“移植”，这是他一个根本的结论。这种脱离历史，脱离历史背景，脱离环境，脱离当时的时代，来主观或仅根据音乐形式给历史现象来加以定论，难道是唯物史观吗？这当然不是唯物史观，我认为这是非唯物史观。这就说明除了唯物史观，还有其他史观。但是，解决了唯物史观并不代表解决了音乐史研究的全部。因为唯物史观没有告诉你怎样写历史，如何编撰历史？冯先生在这里做出了很大的贡献，这就是他的史学观和在他的教学和论文当中阐述了许多史学思想。唯物史观是要学的，它不会天生在我们的脑子里存在的。史学观是如何做历史，如何编撰历史，冯先生给我们很丰厚的思想。“重视史料”这就是如何写历史，诸如“逆向考察”等等。他说：“尽量不添乱，争取少添乱。”，这是史学思想。他又说：“史学就是要经常回顾与反思，可以总结肯定下来的东西值得肯定，有错误和不当的地方应该修正。”（这是冯先生原话吗？）这是史学思想。他经常跟学生说：“紧抓两头，一个是文献，一个是现状。”这也是史学思想。这就是说，你有了唯物史观未必就有科学的史学思想。他还说：“史学这个天地很广阔，大有可为。”，这是告诉年轻人，要坚定史学研究和教学。他的思想不光是唯物史观，还有史学思想，是很值得我们学习和研究的。

（作者为中国音乐学院教授）

将生命付予中国音乐

——祝贺冯文慈教授80大寿

梁茂春

最初认识冯文慈、俞玉滋二位老师，是在“文革”中编写《中国音乐简史》时期。

1973年8月5日，江青在接见刘诗昆等人的时候，忽然发表了一段关于中国音乐史问题的谈话，她说：“要把各个历史时期好的音乐作品，很好加工排列，弄一套节目，应该是一条历史的长河，包括各个朝代的好作品，从最古的到革命歌曲，到现在的革命作品。”① 8月7日和10日，相继有国务院文化组音乐方面负责人李德伦和“创办”的张伯凡来文学艺术研究所音乐舞蹈研究室传达江青的指示，要求编写中、外两种音乐史。李德伦主要讲关于西方音乐史的编写工作，张伯凡主要讲中国音乐史的编写事项。很快，就由音乐舞蹈研究室牵头组织起了“中国音乐史编写组”，从北京、上海、成都、武汉等地召集了几位中国音乐史专家、教师，开始落实江青关于要弄“音乐历史长河”的指示。冯文慈、俞玉滋二位老师也被召集进了这个编写组。经过了一年多的工作，集体编写出了一本《中国音乐简史》（油印本）。这时，我所在的单位天津

① 参看《江青接见刘诗昆等人时的讲话》（1973年8月5日）。引自《中国文化大革命文库》。

音乐学院作曲系的师生，也集体编写出了一本以儒、法斗争为背景的《中国音乐史》的初稿，我是编写者之一。到1976年4月，音乐舞蹈研究室编写的《中国音乐简史》进入了征求意见的阶段，当时的编写组长吉联抗先生邀请我和天津《中国音乐史》写作组的部分成员到北京来参加讨论，对北京的《中国音乐简史》稿提修改意见。就这样，我开始认识了冯文慈、俞玉滋二位老师，以及编写组的其他成员及参加审稿会议的人员如吉联抗、夏野、周畅、吴钊、朱舟、陈聆群等老师和朋友。

在那样一个特殊的突出“阶级斗争”的年代，能够在北京聚集起一帮音乐史学专家，集中精力编写一本中国音乐史，这个机会，确实是太难得了。虽然这并不是在搞真正的学术，而是在编写一本特别的“以阶级斗争为纲”的、“评法批儒”的中国音乐史。而这件事，对于冯老师来说也是具有重要的意义，因为他说过：“我在1973年才开始进入中国古代音乐史学领域。”[①] 当我开始接触和认识冯老师以后，他的谦虚诚恳、热情坦率、埋头学术的态度，给我留下了深刻的印象。

1975年4月15日，参加《中国音乐简史》审稿讨论座谈会的部分人员到京郊卧佛寺、八大处等地游览，拍了几张合影，也算留下了一个“历史性”的镜头。

“文革”结束之后，1978年我调到中央音乐学院中国音乐史教研室工作，和冯、俞二师成为一个教研室的同事，冯老师还担任过教研室主任和音乐学系副主任，又是我的顶头上司，因此接触的机会就更多了，向他们学习的机会也更多了。冯老师谦虚地说：“从1978年才开始起算我的学术年龄。”[②] 这也

---

① 冯文慈：《从事中国音乐史学的心态自述》，载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版，第9页。

② 冯文慈：《从事中国音乐史学的心态自述》，载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版，第9页。

正是我和他开始一起工作的时候。给我印象最深的是：他不断有学术成果发表，后来又接连不断地有学术专著出版。因此我就有幸能够接二连三地获得他的赠书，如经他标点注释的朱载堉的《律学新说》《律吕精义》，由他和俞玉滋合作选注的《王光祈音乐论著选集》，他的专著《中外音乐交流史》等。我手上的这本书，是冯文慈教授2005年赠送给我和蔡良玉的他的新著《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，首页还专门贴了一张《冯制〈冯文慈音乐文集〉勘误表》，将他发现的多个印刷错处一一标写出来。就从这一件小事，也可以看到冯文慈教授对学术工作一丝不苟、精益求精的态度。在今天这样物欲横流、人心浮躁的时期，像这样的精品学术著作和严肃认真的态度已经难得一见了。

冯文慈教授的学术研究的重心，一个是朱载堉，一个是王光祈。在这两方面不仅有专著，专题研究论文亦最多。朱载堉属于古代音乐史人物，王光祈则属于近代音乐史人物，所以以冯先生的研究而言仍然是垮古代和近现代的"跨学科研究"。而他的《中外音乐交流史》这部专著，则是将古代音乐交流和近代音乐交流贯通一气，从先秦一直写到20世纪初的学堂乐歌。这部著作是我经常翻阅、学习的教程，特别是冯老师为本书写的结语——《中外音乐文化交流的回顾与展望——对于批评"欧洲音乐中心论"、高扬"文化价值相对论"的认识》，更是我常读常新的优秀学术论文。冯文慈先生视野开阔，贯通古今，排除成见，独出心声，用历史眼光和全球视野为中国音乐的发展总结经验教训。他能站在历史的高度，经过哲理的思考，作出睿智的选择。对"欧洲音乐中心论"和"文化价值相对论"进行了冷静、客观的文化阐释，体现了辩证法的威力，散发着思辨的光辉。

《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》是能

够体现冯文慈教授学术观点和学术理想的一本音乐文集。其中的许多文章我拜读过多次，每次都能够从中获得思想的启迪。这本文集收入了1978—2003年冯先生的34篇文章。即是从他的“学术年龄”开始起算直到2003年的主要学术论文；从这些论文中，我们可以看到他对音乐历史研究的独立思考，看到他的创造性思维的发展过程。

例如，那篇《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》，就改变了我对“放郑声”的一贯看法，我原来的认识，是从字面解释的——孔子要“取缔郑国的民间音乐”。而冯文慈先生通过对孔子语录的前后文的解读，又将它放到当时的经济、社会、民俗等诸多条件之中进行研究，并通过对音乐形态的具体分析，得出了孔子的“本义并非主张禁止民间俗乐”，而是“把郑声（从宫廷仪式音乐中）排除出去。”① 这个结论，我觉得是比较符合历史真实和事情原委的。这体现了冯文慈老师在诠释古代文献方面所下的艰苦的努力。

又如，他的那篇《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，实际上是他对发生在20世纪末的关于“重写音乐史”大讨论的一个表态。他注意到了当前音乐学界的两种思潮：“一类见解，看来是不大赞成新音乐传统，其极端是否定这个传统，认为它以学堂乐歌为开端，将中国音乐文化引向一条邪路——所谓‘盲目崇洋’的邪路。……再有一类见解，是过分强调新音乐在一定历史时期的主流地位，因而认为中国近现代音乐史只需大略讲讲甚至可以不讲古老传统音

---

① 冯文慈：《孔子“放郑声”辨析——“郑声”的社会习俗背景及其遗绪》。载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版。第21、25页。

乐的发展。"[1] 这篇文章通篇闪烁着辩证法的哲学思想，是他经过回顾与反思之后获得的思想认识的提升。

最值得我们从事音乐评论工作者学习的是冯文慈老师的几篇评论文章，主要是指他发表于1999年《音乐研究》上的三篇评论杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的文章[2]和同年发表于《中央音乐学院学报》第二期上的《评黄翔鹏"'九歌'是九声音列"说》[3]。杨荫浏是当代音乐学研究的大师级人物，是冯文慈极其尊重的中国古代音乐史研究的前辈，他的《中国古代音乐史稿》是有巨大影响和崇高威望的当代学术专著。然而冯文慈站在反思与回顾的角度，采用科学理性的思维，专门选择杨著中的某些缺点与不足来进行论述，集中指出"'崇古'的非理性心态，抑制了杨师对于历史真相进行探求的活泼生机。……杨师不能够从历史发展的辨证观点看待雅乐，特别是不能看待西周雅乐。他对于剥削阶级在一定历史条件下推动历史进步的积极作用不能率直承认。……他惟恐自己落入'拥护封建制度'或'拥护封建意识形态'的陷阱。这样，杨师就时而把阶级分析和历史主义对立起来。"[4] 冯文慈的文章既对杨荫浏充满崇敬，又对产生在特殊时期的杨荫浏著作的不

---

① 冯文慈：《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》。载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版。第90、91页。

② 具体篇目是：《崇古与饰古——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之一》《雅乐新论——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之二》和《防范心态与理性思考——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之三》。后全部收入《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版。

③ 此篇后亦收入《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版，第282页。

④ 冯文慈：《转向唯物史观的起步——略评〈中国古代音乐史稿〉的历史地位》。载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版。第265页。

足有冷静的分析和理性的批评，充分表现了冯文慈老师的独立思考精神和直言不讳的学术品格。

冯文慈和黄翔鹏属于同一时代的中国音乐史专家，他们有一个共同的特点：都是从研究中国近现代音乐史而转向古代音乐史研究方向的。冯文慈的《评黄翔鹏"'九歌'是九声音列"说》一文，树立了一种典范：朋友、学者之间在学术问题上可以指名道姓，针锋相对，寸步必争，而在私人关系上又能互相尊重，互相倾听。这首先需要有包容、宽阔的学术胸怀。冯、黄二先生在学术论辩方面可谓楷模。

上述这几篇坦率直言的音乐评论文章，我认为可以当作音乐评论的范文。《易》曰："修辞立诚。"信哉斯言！冯文慈教授再三强调的唐代刘知几的"直书"精神，在这些论文中有深刻的体现。

冯文慈老师是一位将生命付予中国音乐史学的人。他的为人、为文，都贯穿着勇于探索、求真务实的精神，显示了他的书生本色，哲人襟怀。在冯老师的身上，保持着传统文人正直、宽厚的美德。冯先生所强调的"史学的独立学术地位"，"史家的独立理性"，"史学的科学性和人文理性"，[①] 都是中国音乐史学科发展的至关重要的命题。

最后我想说一句：冯文慈、俞玉滋二位老师，他们一生相尊相爱、相濡以沫，共同走过了阴晴雨雪。所以，在冯老师的功劳和成就里面，也有俞老师的一半。

（作者为中央音乐学院教授）

① 冯文慈：《从事中国音乐史学的心态自述》。载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005年出版。第12、13页。

忆从学冯文慈先生

——中国古代音乐史的点滴印象

戴嘉枋

我在1978至1983年于中央音乐学院音乐学系五年制本科求学期间，开始是不分专业的，直到三年级结束，才开始专业方向的双向选择。冯文慈先生是我们音乐学系中国古代音乐史专业课的任课教师，虽后来我选择了中国近现代音乐史为自己专业方向，加之之后他又去了中国音乐学院工作，无缘更多亲聆先生教诲。但在先生的课程中，我还是对先生的品格学养留下了极其深刻的印象。

记得先生讲授古代音乐史课，伴和着他不时的清嗓子声，语速不快，颇显简洁沉稳。他教学的最大的特点，则是启发式而非灌注式的。上课时难免遇到当时古代音乐史中诸多尚未有结论的问题，例如乐调，例如古谱等等。于是常听到先生的一句口头禅话是“对这个问题，我说不好”或“说不太好”。但是这并不意味着先生对这些问题没有研究或未加以关注。相反，在涉及到这些问题时，他总会从他上课随身携带的布提包中，找出包括当下有关这些问题的文献资料和已有的研究成果，同时简洁扼要地介绍这些研究成果的研究方法、主要观点及其相互间的不同点。显见这些问题的研究进展和其中的症结所在，先生都是了然于胸的，只是自己未有定论或还在思索之中而已；而这却不仅给对此问题有兴趣的同学进一步探研，提

供了莫大的便利和扩充了学术视野，而且也无形中给我们注入了史学研究必须以史实为基础的基本理念。“知之为知之，不知为不知”常被奉为治学中实事求是的美德，而先生则是“知之”了也自谦为“不知”，体现的不仅是先生严谨方正的学风，更显现了他对学子不敢冒然以自己尚未成熟的观点有所误导的拳拳之心。这与眼下许多对许多问题一知半解即敢于发表高论的“半瓶水晃得很”式的学者，实在是一个很鲜明的对照。

先生在学问上律己甚严，但对于学生学术上的任何细微的创见，乃至浅见陋识都颇为宽容。记得我在课程修毕的论文，是一篇谈古琴艺术美学思想的长文。先生看后写了长长的批阅意见，还曾就其中的一些论点表示过疑问，并为用“美学思想”还是“美学观”与我讨论过。大体是按当时的定见，“思想”是形成为一定体系的意识，如“毛泽东思想”；而“观”则是某些观念或观点，彼此间毋需在结构上严整统一。他认为既然古琴艺术中各家各派审美取向不尽一致，似乎用“美学观”为好。而我当时虽就此思考了一番，有的论点吸取了先生的意见，在“思想”一词上却还是固执己见，先生也并不以为忤，大概是出于对我毕竟还是独立思考的一种鼓励，最终还给了我一个高分。

当时的古代音乐史，正式出版的多为诸如杨荫浏等先生的专著，适合教学体例的教材尚缺。因此我们所用的，是先生自编自书于钢板刻印的油印讲义。大概是“文革”后先生第一次上课的缘故，讲义来不及一次刻印完毕，是分若干次下发给学生的。先生亲手刻印的讲义，不仅字体秀美端庄，笔划工整规矩，已显见刻写时的认真，而且在每次上课的第一件事，不是下发一个勘误表，就是让大家校对讲义上少量的错字，然后再开始讲课——去年先生赐予我的论文集《中国音乐史学的

回顾与反思》中，也特附有“冯制《冯文慈音乐文集》勘误表”，更足见先生治学的一丝不苟。当时也因没有多媒体教学的设备，相关古代音乐的一些图片，先生更是煞费苦心地尽量搜集后，在课堂上供大家传阅，尽可能使得大家对中国古代璀璨的音乐成就有感性的认识。可见先生在每次上课之前，无一不是逐字逐幅地对着讲义和图片，认真进行备课的。

虽然先生的中国古代音乐史不是我的主课，但因先生的启发式教学，使得我在对这门课程产生了十分浓厚的兴趣的同时，也培养了我勤于思索的治学习惯。1983 年毕业以后，我在上海音乐学院担任中国古代和近现代音乐史共同课的教学。暑期前报到，开学即上古代音乐史课，倘若没有当时先生给我打下的较为坚实的基础，显然只有这么短的时间备课，我是难以胜任这项教学工作的。而之后我对于中国传统音乐的一些研究成果，也有相当一部分源于从学先生课程时的某些思考。

事实上，先生治学的严谨是一贯的。他的《律学新说》和《律吕精义》点注本、《中外音乐交流史》等，因论据充分、分析鞭辟入里而已公认为中国音乐史学的经典之作。同时先生又是一位富有创见的音乐史学家，他的《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》和《中国古代音乐研究中的逆向考察》等文章，从史学的方法论上，给了包括像我这样非古代音乐史专业的研究者以莫大的启迪。

在我后来研究李叔同（弘一法师）先生的过程中，我常常会情不自禁联想到先生。先生的相貌举止不仅酷似慈眉善目、从容沉静的弘一法师，而且同样“温而厉”——即温和并不意味着对任何事的无原则迁就。2001 年后我一度就任于中国音乐学院行政领导，有幸与先生共处一校，先生颇为欣慰。只是在一次学术委员会的会议上，也许议事之中抽身外出

抽烟不便，烟瘾极大的我在会场上抽起了烟，当众遭到身为委员的先生呵止，令我汗颜之余，倒也由此改掉了会议中抽烟的坏习惯。进而我不禁想对近年来先生就发表对杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的一些批评导致的反批评略述拙见。对于这个问题我想关键的问题是，对于像杨荫浏先生那样德高望重的大师鼎力之作中所存在的一些不足，能否批评？对此显然是应该肯定的。二是如果说史学的任务不光是说明历史“是什么”，而且要说明“为什么”，那末先生就造成杨先生史著中不足的深层原因，提出一些诸如“防范心态”的个人见解，无疑也是应该允许的。何况我们都知道，任何人的认识都必然受到所处时代的时空影响，史学家也无不例外。包括史识在内的某个时段形成的某种认识，在此一时被认可的，在彼一时随着学界同行的认知于深度与广度的拓展，也许就不被认可了。而也正是这种对前人成果不断的质疑和新的探索、更新中，史学才得以不断的发展。也许，持有这种心态，对于先生对杨先生《史稿》的一些批评，就能以平常心看待了。也正如此，我对先生持其为人原则，鼓勇提出自己的见解，是颇为敬重的。

“秀才人情纸半张”。值先生 80 华诞，学生谨以此为贺。

（作者为中央音乐学院研究员）

冯文慈与中央音乐学院音乐学系

李淑琴

冯文慈先生是我国当代德高望重的音乐学者，现虽任教于中国音乐学院音乐学系，但他曾经在中央音乐学院（以下简称‘中音’）音乐学系任教并任副系主任，且几十年来一直与‘中音’保持着密切的联系，所以在我心中始终把冯先生当作我们自己系里的一位老师来看待。

冯先生于1958年就开始与上海音乐学院谭冰若和我院汪毓和共同将前德意志民主共和国音乐学家哈利·哥德施密特在中南音乐专科学校（今武汉音乐学院前身）的讲稿和听课笔记，整理编写成《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》一书，作为中央音乐学院专家讲稿译丛由当时的音乐出版社出版，冯先生担任了书中统修与撰写“后记”的工作。“文革”中，冯先生所在的中国音乐学院并入中央音乐学院，冯先生也于1977年来“中音”任教，还先后担任当时音乐理论系负责宣传的党支部委员和副系主任，参与“文革”后我院音乐学系的建制、人员调动等工作，并为系拟定教学和招生计划报告，参加“文革”后恢复高考的首次招生工作，招收了目前在我系任教的周青青、周耀群、余志刚等北京考区的学生，并于1981年亲授该班中国古代音乐史专业课。冯先生的教学给那个班同学留下深刻印象，当今活跃于中国古代音乐史学领域

的郑祖襄、修海林就是那时该班的学生。随着1981年中国音乐学院复院，冯先生也在人事关系上离开了“中音”。虽然冯先生在“中音”的任教时间并不长，然而，他对中央音乐学院音乐学系的恢复却是做出了贡献的。之后尽管从人事关系上说，冯先生离开了‘中音’，但实际上与学院的联系未曾间断，他参加了‘中音’音乐学系的许多活动，尤其2000年后，还成为‘中音’的特聘教授、中国古代音乐史的博士生导师，先后为我院培养出了赵为民、王军两届中国古代音乐史博士研究生。在冯先生指导下，赵为民、王军均选择并完成了在我国古代音乐史研究领域颇具挑战性的学术课题作为博士论文选题，这不仅体现出两位作者的学术精神，也体现出作为导师冯先生的学术勇气。尽管2005年之后学院和系里一再希望冯先生继续为中国古代音乐史多培养些人才，继续招收博士研究生，但冯先生都推辞了，他希望把机会留给其他中年教师。

另外，2000年后冯先生还参与了我系其他方面的教学活动。2001年和2004年，曾两次应邀为音乐学系硕士、博士研究生讲授音乐学分析课程，并且是中国音乐史这门课程的首位外聘教授。“音乐学分析”是由我系多位教师为研究生合作开设的必修课，着重讲授音乐学的研究方法。针对授课对象（包括中国古代、近现代、当代音乐史、中国传统音乐和世界音乐不同方向的学生）的实际情况，冯先生有针对性地讲授了资料文献的查找方法及其运用，还通过具体文章《孔子“放郑声”辨析》，引导学生如何正确运用文献和古代音乐史顺向、逆向考察方法，通过教学，潜移默化地使学生能在运用文献时养成严谨的习惯。从冯先生提供的讲义可以看出，他为该课所做的准备是充分的，仅“放郑声”的讲授，他就提供了5页讲义，除所授的内容外，还包括“思考要点”和史学理论、思潮、流派、方法等方面的参考文献。冯先生讲课引经据典、娓娓道来，

不仅使中国音乐史专业的学生获益匪浅，即使是中国传统音乐和世界音乐方向的学生也能从中受到启发。

教学之外，冯先生还在中央音乐学院担任博士后出站专家、音乐学研究所专家组成员等，又多次参与讨论研究所的重要学术课题等事项。

冯先生《中国古代音乐史研究中的逆向考察》一文被选定为我院音乐学系全体本科生“音乐学阅读与写作”课的必读文章。所以说不仅我个人，在其他老师心中，也都把冯先生看作是我们自己系的老师。而在我系学生心目中，冯先生拥有着很高的学术声誉，被本科学生称为中国古代音乐史的“三座大山”之一（另两位是杨荫浏、黄翔鹏二位先生）。

借此机会，我还想谈些冯先生对我个人的教诲。我结识冯先生是从 1996 年随冯先生夫人俞玉姿教授在职攻读硕士研究生时开始的。俞老师带我读硕士，并不急于进入论文的选题和写作，而是从基本的查找文献，阅读、分析文献开始，有时一些重要问题也向冯先生请教。我深感冯先生是一位和蔼可亲的师长，渐渐地我就与我的导师俞老师和冯先生无所不谈，有时也请冯先生看看我写的东西。冯先生和我的导师俞老师一样，在学术上对学生总是严格要求，但又总是首先给与鼓励，帮助学生树立信心。尽管我硕士阶段的学习三年半即结业了，而向俞老师和冯先生的学习却并没有结束，直至今日，每当在教学和学习中遇到不能解决的问题，我便向俞老师和冯先生求教。记得 2005 年，我系分专业为硕士、博士研究生开设“音乐文献研读”课，在我所选的文献中有一篇发表于 1903 年匪石撰写的文章《中国音乐改良说》。文中涉及大量古代音乐史内容，包括不少文献，都无出处，我虽反复阅读，对其中的一些问题还是不能深入了解，只好去打扰冯先生。是年 5 月的一天，我来到和平里冯先生家，他用了一个下午时间帮助解决那

些让我困惑的问题。他不是把结果告诉我，而是带着我查找不同的文献和工具书，对问题逐一解决。如文中引用孟子言："独乐乐，与人乐乐，孰乐?""与少乐乐，与众乐乐，孰乐?"我请教"乐乐"的读音，冯先生首先向我介绍了原出处《孟子·梁惠王下》的基本情况，然后拿来蔡仲德先生的《中国音乐美学史资料注译》。蔡先生对此两句的译文是"独自娱乐的快乐，和别人一起娱乐的快乐，哪一种更快乐呢?""和少数人一起娱乐的快乐，和多数人一起娱乐的快，哪一种更快乐呢?"[1] 照此，两个"乐"字的读音都是快乐的"乐"；接下来，冯先生又拿来朱熹注释本，按朱熹注，其意是：独自享受音乐快乐，和与人共同享受音乐快乐，哪一种快乐？与少数人一起享受音乐快乐，和与多数人一起享受音乐快乐，哪一种更快乐？照此"乐乐"的读音该是前"乐"读为音乐的"乐"，后"乐"读为快乐的"乐"。冯先生又结合《孟子·梁惠王下》的上下文，认为应依朱熹注为正确读音。冯先生耐心的解答，不仅解决了我在该文阅读理解上存在的问题，同时还给我补上了一堂古代音乐文献课，我自是获益匪浅的。

在向冯先生请教和交往的过程中，我还从冯先生身上领悟到一种无形的却又是真实可感的学人精神：一种可敬的学术勇气和非同寻常的学术定力。冯先生真正开始中国古代音乐史领域的研究已是年近半百，此时虽然"文革"行将结束，但极左思想对学人们的影响却还一时难于清除。之后适逢新时期思想解放运动，各种新思想、新潮流激荡着那个时代的学人和他们的学术研究，在音乐界，无论是表演，还是创作、研究，一代新人踏着时代的步伐登上音乐舞台。此时的冯先生没有感

---

① 蔡仲德《中国音乐美学史资料注释》（上），第85—86页，人民音乐出版社，1990年12月。

伤，没有哀叹，而是以经过风风雨雨历练得来的成熟和坚定，向着中国古代音乐史中的不同学术领域开拓着。进入20世纪末的90年代，我国又开始了全方位的经济体制改革，一时间包括许多学人在内的人们都朝着“小康”目标奋斗起来，此时的冯先生依然以他的定力，不为衣食住行所动，坚定地走着自己的道路。在这30年，冯先生开辟了一些重要的学术专题，从史实出发，冷静思考，敏锐地提出了自己的独特见解，如对朱载堉的研究、中外音乐交流史的研究、世纪末中国音乐道路的讨论、关于杨荫浏治史的某些评论等等，所取得的这些学术成果实在是令人钦佩的，再想到冯先生是在这样的年龄和现实中取得的这些成果，就更令人肃然起敬了。然而，虽然冯先生不为外界的繁杂所扰，却并非两耳不闻窗外事，而是身居陋室，心怀天下，具有宽阔的学术视野。记得20世纪90年代末，他在谈到学术研究与时代主题的关系时曾说到，当今时代的主题是和平与发展，我们的学术研究应该把握这一主题。也许正是这一思想，才使他在《中外音乐交流史》中能将看似与时代关系疏远的古代音乐史研究与和平、发展的时代主题联系起来，体现了音乐和音乐研究在人类社会和平中所发挥的作用，去讴歌那些作为和平使者不畏山高水远，传播中华文明的历代先贤们。由此让我深深感到，冯先生并非“两耳不闻窗外事”，而是通过他的研究体现出具有该“闻”什么，不该“闻”什么的选择、甄别的独到能力。

以上是我所知道的冯先生对中央音乐学院的音乐学教学和学术研究做出的贡献，和我个人在与冯先生交往中的一些粗浅的感受。

最后，祝冯先生学术宝刀不老，思维之树常青！

（作者为中央音乐学院副教授）

青年编辑眼中的学者风范

陈荃有

能够参加冯文慈先生八十华诞的庆祝活动感到非常高兴。下面本人仅以一名普通学术期刊编辑的身份，谈一些与冯先生接触后生发出来的相关话题。

本人所从事的音乐学术编辑职业，应该说是可以便捷地体味学者们风范的岗位。记得刚刚从事编辑职业时，曾有老编辑谈起对学者们真正学术水平和专业水准进行判别认知的问题，认为其标准是不能仅以公开出版物所载成果的水准来做评判的。因为，在不少的出版物中已经凝结了他人的心血和劳动，甚至一些专家的著作完全由他人“操刀”，或曾经历了数易其稿反复修正的过程。这其中，一名真正负责任的编辑往往发挥着极大的作用。数年工作之后，发现此说十分正确。本人也已多次在半公开场合谈及：假如对学者的学品、人品进行评价，工作于一线的资深编辑可能更具发言权，因为他们接触到的都是“原生态”状况下的学者。对冯先生学术风范的评价，本人不愿轻下结语，现仅叙述两件近年来与冯先生接触中的小事，作为大家进行评价的依据。

其一，编辑校对文章《坚持唯物史观　坚持反思》时的一封来信。

《坚持唯物史观　坚持反思》是《音乐研究》杂志 2001

年第3期上刊发的一篇冯先生所写的争鸣文章（见该期第91—96页）。当时本人三十出头，刚刚从事编辑工作一年。为保证所刊发文章的编校质量，编辑部特意将二校样转送冯先生审校。在返回的校样上，冯先生除进行认真的校改之外，还为编辑修动的一处词语写了一封专函：

荃有同志：

问题在电话中都解决了。“需”改“须”，可以。下边再多说几句。

打印稿经过校改，可以说没什么错了。单字不成行，已解决。单引改双引，我用铅笔标出，由你来划，太多，免得我划得太乱。96页有两处，99页有一处，我重新作了少许更动。

为了“需”、“须”二字，我翻了王力的《同源字典》第199页。它引了《说文》：须，待也。需，须也。《现代汉语词典》也许是根据这部古老文献，做出第一、第二顺序的排定，是有道理的。我手边没有《现代汉语词典》，有问题靠《辞海》、《中华大字典》；还有《新华字典》，虽是通俗工具书，编写精练，非专家编写不出，很有用。须、需二字，其实在现代汉语中是有一些区别的。须，强调的是必须；需，说明的是需要。因此，须要和需要、无须和无需是有所不同的。《现代》（指上述《现代汉语词典》，由商务印书馆出版。陈注）以“无须”为先，倒是拉到古义的“无待”上去了，添了几分古意。

订出文字规范，行文规范，在当前比较混乱的情况下，自是利大于弊，但可能也有个别地方有些刻板。我记得曾和某编辑就引文终结时，句号应在引号外还是引号内的问题，发生过小小争论。我认为，可外，可内，要视情况而定。如引文不完整，应在外；如引文很完整，则应在

内。而该编辑说，规定是必须在外。这就让人难以理解。不知现在是否仍有此类规定？好在目前拙稿不存在这个问题。

类似麻烦，你可能遇到不少，它倒是能促进学习和思考，遇到有关会议，不妨多提建议和呼吁。

我没受过系统的古文、汉语、编辑方面的专门训练，希望从严也是在工作中逐步逼出来的，以致养成习惯，但总会有失手之处。如有机会，还望多提醒、多交流。谢谢。

撰安！

文慈

2001.8.21

作为德高望重的知名学者，能为一字、一词、一标点的使用与年龄相差42岁的青年编辑平和、平等、细心地进行探讨，且在手书的两页信笺中使职业编辑都寻找不出任何的书写不当，这其中体现出的是一种什么样的治学态度和学术风范，可见一斑。

其二，将先生材料收入《音乐研究》杂志开办的“中国当代音乐学家”专栏时遭遇到的波折。

《音乐研究》杂志为了宣传在我国音乐学术领域卓有贡献的当代老一辈专家的学术成就和贡献，以弘扬他们的学术品格，部分地也是为了保存一批珍贵的历史图片资料，便于2005年第3期开始，策划开办了“中国当代音乐学家”专栏。按照冯先生的学术贡献、资历和年龄，我们希望能早一些登载他的相关内容。但在具体征集资料时却直接遭到他本人的反对，原因就是他不希望过多地刊载、宣传个人的事迹，而希望首先登载其他的专家。无论本人在电话中如何长时间地做工

作，都难于改变先生的决定；托其高足进行劝说，也未能如期按照编辑部的安排进行资料征集。经一再做工作，并由他本人严格文字把关的情况下，关于他的介绍材料才于2006年第2期仓促刊出。

从以上所举两个事例中，本人生发出如下些许感言：

一、作为学术媒体的编辑，近年来接触过太多的学术稿件。其中有让我们能够放心大胆使用，甚至可以不做一字一符更动就能刊载的稿件，但这种稿件实在不多；更多的可能是要编辑们付出较多心血进行案头加工的稿件。如今，已逐步进入“老编辑”行列的本人，也开始传授给更年轻的编辑人员一些从业的经验，其中包括要注意总结来稿作者的学术功底和治学态度。因为在当下并非完全恰当的学术评价机制的驱使下，学者们的学术成果已经与物质利益密切挂钩，由此诸多不如人意的现象也正日益增多。作为学术媒体的编辑，务必要学会将学者进行恰当的归类。比如，有名副其实、学养深厚、品德高尚、治学严谨、一丝不苟的学者；有学养尚可，品德一般，治学不严，粗心大意的学者；也有欺世盗名，“兑水”掺假，复制抄袭，脸皮深厚的“学者”。编辑们只有做到心中有数，才能更好地协助主编筛选出优秀的稿件，辨识出不如人意的稿件，找出隐藏于稿件中的种种瑕疵，也还能使自己的工作更节时省力。

冯先生无疑是属于上述第一类的学者，是可以让我们编辑从业者感到放心的一位作者。

二、当下，许多学者除了又多又快地以“大跃进”的速度制造学术成果的同时，也在为担当院长、主任，会长、理事，编委、评委等教学、科研之外的职衔而操劳。冯先生能始终以低姿态的“不要宣传我”和高姿态的“多宣传其他学者”的态度对待学术之外的生活，不能不让我们许多人汗颜和

敬仰。

感言之余，让我们感到欣喜的是，由冯先生带出来的博士、硕士群体，大多秉承了他的治学精神和学术态度，秉承了他的为人品格和行为风范，并在不断地发扬着这种精神。我们当然希望学界能有更多的学者秉持这种进取不倦、治学严谨、待人谦和、生活低调的为学为人风范，也希望有更多这样的学术群体的出现。

（作者为《音乐研究》常务副主编）

2006 年 10 月 21 日

冯文慈先生的教学与治学

——在冯先生身边学习的心得体会

修海林

最早接触冯先生，是1981年。那时中央音乐学院本科三年级开设的中国古代音乐史课，是每周6节，历时一年半。这门课的份量可想而知。冯先生讲的细，我们笔记也做得细致。对当时的前沿成果也有介绍。课上也常有提问和讨论。对于音乐学专业的学生来说，音乐史课，是同学心目中的重头课。这门课的修毕文章，我得的是最高分。记得在课下，我还曾凭着"文革"期间阅读郭沫若研究楚辞文章的记忆，和冯先生讨论过对"乱"的看法。让全班同学最难忘的事，是冯先生给全班每位同学的修毕文章，作了逐字逐句的修改。记得王次炤在班上说，"从冯先生的修改中，都能学到许多东西"。这也是大家的同感。

1983年秋，我毕业后到中国音乐学院工作，担任冯先生的助教。当时填写毕业志愿，大多数学生都想留学校，只有我填的第一志愿是中国音乐学院。目的只有一个，继续跟随冯先生学习。可以说，是先生的学问影响了学生。此所谓"善歌者使人继其声，善教者使人继其志"（《礼记·学记》）。以后的七年，一直在冯先生身边工作、学习。当时担任全院各系的中国古代音乐史课程教学。作为冯先生的助教，曾为高师系统教师进修班讲过课，也给研究生开课。后来担任音乐学系中国

音乐史教研室主任。1990 年调到中央音乐学院后，在中国音乐史学会的工作以及其他学术活动中，也常与先生往来、交流，时常得到先生的教诲。至今已有 25 年。

下面尝试从以下不同的方面，谈谈对冯先生教学、治学的态度与成就的认识。不可能全面，只是心得体会。

一、为人师表，严以律己

为人师表，严以律己，是冯先生从事教学的一贯作风。说起冯先生的教学，从听冯先生课到毕业后担任其助教，最深的印象是，冯先生对备课的认真，可以说是不遗余力。这种学风、教风，也影响了他的学生。

对于冯先生的教学，凡是听过他的授课，接受过他指导的教师、学生，都无不被他认真、严谨、规范的教学作风感动。这方面，冯先生是以不言之教，让我们意识到要有什么样的治学态度和求学精神。

20 世纪 80 年代中期，在社会上商品经济开始活跃的情况下，教风和学风自然受到影响。那时冯先生就与我们谈，精神产品的学术意义决不是它的商品性，不能用市场价值来衡量学术价值。冯先生当时对学生，首先关注的是能否“志于学”。所以面临着商品经济大潮，他常对学生讲的，就是心态的问题，要耐得住清贫寂寞，要坐得住冷板凳。冯先生在这方面，多少年来，就是这样做的。他点注的那本被学界公认为很有份量的朱载堉《律学新说》，其稿酬标准仅为每千字 5 元 5 角，比当时写论文每千字 13 元的标准还要低很多。若要用市场商品价值去衡量这类工作的文化价值，就不会有人去做了。因此，冯先生那时常告诫师生，从事文化教育工作，就要从心理上克服这个难关。

冯先生在品格操行上，素以清廉、素朴之风赢得师生的尊敬。有这样一件事，冯先生曾帮助一位外地的音乐工作者修改论文，事后，那位同志回家后寄来10斤花生米以表谢意，但冯先生却以当时1斤花生米1元的价，寄去了10元钱。有位他辅导过的进修生从外地捎来两瓶酒，他嘱咐家人不要动。两年后，在那位学生所在地的会议聚餐时，大家感慨万分地喝到冯先生带回的这两瓶酒……这些事在今天可能被认为不近人情，但了解冯先生的人都知道，正是在社会不正之风泛滥的情况下，他以这样的做法教育了周围的同事、学生。

二、在具体的学术工作中培养学生

在我从事中国古代音乐史教学和研究工作的起步阶段，有两件事至今令人难忘。一是与冯先生一起写《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷的古代音乐大事记。修订初稿的那些天，是朝夕相处，伏案工作。从一个概念的准确表述到一个年号的确定，说得最多的就是“查一查”，要查原始文献出处，要查工具书。冯先生曾戏说，一部字典如果被你翻破了、摸黑了，学问也就差不多了。强调要勤用、善用字典、辞书等工具书，是冯先生教学、治学中的一个特点。

做学问要查字典、辞书，道理简单、人人皆知。但做起来是否真的能下功夫，不厌其烦，比别人做的更深、更实，却是另一回事了。所以他不但平时对我们说，也在文章中写下这个要求，“需要勤翻《辞源》《辞海》等工具书，想当然常常会出毛病”（文集，218）。另外，冯先生也要求学生多备各类工具书，无论是查书的，查字的，查人名的、查地理的、查年历的、查名物制度的，都要求有收藏。冯先生的学生，做古代史研究，都会备有一本《中国历史年代简表》。我由于经常翻用，已换了

两本。我在河南，也是给研究生每人买了一本新版的。

另一件事是在俞玉滋老师指导并提供史料的情况下，合作写研究王光祈的论文。初稿拿出后，冯先生不但审读，还做了修改。后来赵宋光先生也提了修改意见。这篇文章是修改了多遍才最后定稿。《音乐研究》在首届王光祈学术研讨会之前就刊载发表，据说大会组织者在收到这篇论文后，说“一块石头落了地”。文中的结论突破了以往的认识。在会前，俞先生亲自辅导我准备大会的发言，还当着她的面试讲了一次。记得冯先生拿着定稿的论文说，“这样的文章，才算是拿得出手了”。我当时真切体会到做学问的不易。想到冯先生曾对我说过的，发表文章要有“如履薄冰”的感觉。这在急功近利、为非学术目的而找关系发文章的今天，提倡这样的为学态度，仍然是需要的。

冯先生在培养古代音乐史研究生时，很重视史学研究基本能力的培养。例如他带学生参与朱载堉《律吕精义》的点注等学术工作，就是有意识在实际的学术工作中锻炼和培养他们。他通过音乐文献的点注、校勘，指导学生研读、考订音乐文献，不仅推动了一个专题研究领域的学术进展，并且与培养研究生的工作有机结合起来，形成其教学特点。

三、厚积薄发，务实求证

冯先生在做学问上，对己对学生，一贯强调的是“厚积而薄发”（苏轼《杂说·送张琥》）。这是针对“多滥”而言。当然，对于学术的繁荣，他还是认为应鼓励更多的、有理论建树的学术创造。

凡治学，一靠功夫，二靠悟性，但首在功夫。冯先生经常谦称自己并非脑袋瓜“特灵”的人，其成就来自于勤奋和努

力。毕业后，常听冯先生说自己智力中等，起步晚。但先生“厚积薄发”，其学问可谓“实学”，其学术在中国音乐史学界的成就和影响，令同仁敬佩、仰慕。冯先生的成就，实得之于治学所用之功，所谓“积土成山，风雨兴焉；积水成渊，蛟龙生焉”（荀子《劝学》）。可以说，正是“厚积薄发”成就了冯先生令人瞩目的学术成果。

冯先生做学问的态度，是务求实证。他对于前人的成果、特别是对一些公认的名家著述成果的学习，冯先生一是认真拜读，二是循其思路，犹如再作一次实验那样，作亲历的验证。例如冯先生对缪天瑞先生《律学》一书的学习，就是这样做的。他是把其中所有的数据都给算了一遍。并且把自己的心得收获和意见，也反馈给了缪先生。可以说，冯先生在学风上的严谨、求实，是靠下得了这样的功夫建立起来的。

顺便还可以提到，冯先生在研究中所作的验证，还包括他依靠对民族音乐的了解和这方面的实践经验，来开展新的专题研究。例如冯先生对汉族音阶调式的研究、对音乐史逆向考察方法的阐述，在当时都是令人关注的前沿性研究课题，这些都有民族音乐调查及有关经验的支持。

四、注重对音乐文献的研究

冯先生一贯注重对音乐文献的研究。他在研究生培养方面，除了论文写作指导，还为学生开设了《古代音乐文献》《律学》和《朱载堉专题研究》三门课程。他结合古代音乐史的研究状况，认为虽然音乐史学的各类专题研究很重要，但是文献研究仍然是不够的。所以他要求所带的研究生，一是要根据专业掌握基本的文献和有关的律学计算，二是强调跟上和掌握学术研究的步伐和现有成果。

例如冯先生在完成朱载堉《律学新说》的点注之后，花费了近十年时间，点注并出版了朱载堉的《律吕精义》一书。这部篇幅巨大、具有很高文献价值的古代乐律学典籍，其中凝聚了先生多年积累的乐律学研究和音乐文献研究等方面的知识性成果，这些集中表现在下面五个方面：对所据明郑藩刻本中文字、图表讹误之处以校订；点注中更为注重注释，注释的重点也在乐律学方面，注释本身就包含了许多乐律学研究的学术成果；与一般古籍整理不同，书中的“算术注释”用现代数学理论与运算方式，说明朱载堉的律学计算及相关理论、数据，成果本身不仅具有特色，也有相当高的学术价值；书中列有五种索引，从某种意义上讲，这种归纳、梳理本身就是一种学术研究成果。

冯先生在《中外音乐交流史》的写作中，是本着“奋力追求‘实事求是’的学风”，重新审视以往的文献史料，以严谨的学术态度给以分析、认识，深入探究诸多中外音乐交流史的重要问题，并提出一系列有较高学术价值、有创见的新说。这些都基于该论域史料文献的研究。

再有，冯先生和俞玉滋先生所做的《王光祈音乐论著选辑》选注工作，与以往文集整理工作不同，其中所收文论，全部是根据原始文献进行校勘整理。其中对王光祈引用的古代文献，大部分都根据原文作了校对和改正，也对其中的律学论著的文字以校勘、订正。同时，对原文有重要校订和更动的，还加“编注”给以指明。这些都反映了冯先生在音乐史研究中对音乐文献研究的重视。

冯先生对文献研究的重视，也影响到学生的学术意识以及科研工作。我后来参加《续修四库全书》《中国历代美学文库》等大型辞书的编撰工作，以及完成《中国古代音乐史料集》，也都是受冯先生的影响所为。

五、注意在多学科交叉研究中形成新的研究成果

冯先生治学，素以严谨著称，但先生学问严谨并不意味着拘谨守旧。冯先生的学术成果中，不乏在多学科交叉领域中有感悟、有探究而产生的创新成果。在冯先生的研究中，在研究方法、论述方式和结论上令时人耳目一新的成果，并不少见。如《孔子“放郑声”辨析》一文，从郑声的社会习俗背景，以及运用民俗学资料来谈问题，澄清和改变了以往认识上的混淆和局限；《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因》一文，从文化地理学的视角，提出“中坚人士的籍里决定了音乐取向”，以此作为西域音乐在唐宫廷繁盛的“特殊性主观原因”；《释宫商角徵羽阶名由来》一文，是结合古代天文学有关知识而产生的音阶史研究成果；《中国古代音乐史研究中的逆向考察》，是方法论意义上新的拓展。这些反映冯先生的治学眼光，一点也不保守，能够在传统研究领域中，提出新问题、运用新的方法，得出新的结论，这也使得他的研究总能立于学术前沿。

六、文字修养上的真实畅达和人文情怀

凡是有过被冯先生修改论文经历的学生，都会感受到冯先生对用辞行文甚至标点上一丝不苟的要求。这种经历可说是受益终身。

冯先生的文字，真实畅达。读冯先生文章，可以感到他用词表意的讲究、慎重，且有个性。其作文，首先是求“信”求“达”。但是，在真实畅达的表述中，又会时时自然涌出一种人文抒怀。例如在他那篇《略论我国当前律制问题》这样一篇从标题上看毫无情感色彩的论文中，他对于三种律制发生

先后的评价，是以“并非先生者必然青春早逝，长者必定老气横秋；也非后生者必然得天独厚，必须宠爱倍加”这样的表述来说明这三种律制各具价值。对于三种律制的各自特点，文中是以“旋律之富于动力，沁人心脾，是五度相生律的特色；纵向结合之纯净无瑕，是纯律的长处；调性之飞越翱翔，是十二平均律之精髓。能工巧匠，因乐制宜，择善而取，或加综合。……音乐艺术的生命必须有‘数理之神’来保佑，但音乐艺术的魅力却并不在数理性的精密”这样的抒发来作理论的表述。如此的语言，如此的表达，实在是由真而能致美，由信、达而能致雅。作为国学的中国古代音乐研究，写学术论文，虽不同于写律诗，填词牌，但也要能够调理音节，使文意通达、辞顺气畅，并能将学术论点的阐发与诗意的抒发结合一体，这是学术论文写作一种并非人人能达的境界。顺便说一句，从一般的意义上讲，背诵过“老三篇”成长的一代和背诵过传统经典成长的一代，在这里的差距是明显的。

七、独立思考、甘当“畏友”的学术勇气

对于冯文慈先生的治学精神，除了以上所说，还要加上具有能够进行独立思考、直言己见，甘当“畏友”的学术勇气。冯先生对于学生，是一位“严师”，即一位令学生尊敬的师长。冯先生对于学生，纵有不满意处，也是宽容居多。但是冯先生在学术研究中，即使是面对充满敬意的师长乃至情谊甚深的同辈、知交，却能以一般人不具有的学术勇气，基于自己的独立思考，直抒己见，坦诚相待。

例如冯先生以《转向唯物史观的起步》为题，在充分肯定杨荫浏先生为中国古代音乐史学科“开创一片新天地，立下一块丰碑”之时，既充分肯定了杨荫浏先生的《史稿》转

向唯物史观的主要成就，同时也指出因其历史局限而存在的主要缺陷。并且说明，“转向唯物史观不是一般性的进步，而是意味着历史观方面的飞跃”。难能可贵的是，冯先生明确提出，“展望业已迈入的新世纪，唯物史观应当是驾驭中国史学前进方向的罗盘”。这正是中国音乐史学在今后新的发展中需要具备的学术识见和视野。

再有，冯先生与黄翔鹏先生的学术交往，既是学术上的挚友，又是学术上的畏友，其境界于现在的乐界同仁之间，能有几人如此？在我的记忆中，冯先生称黄翔鹏先生的“浪漫”，其中是包含着对他学术思路开阔、研究的锐意进取、不断有新的建树以赞美这一层意思的。正如冯先生所说的，“这是翔鹏在治学上取得某些重大突破的原因之一。”我也曾听冯先生就具体的研究谈他与黄先生在某些问题上的学术分歧，说过“逻辑思维”与“灵感火花”在研究中的关系。1992 年，我曾在写给冯先生的书信中，称“学问之道，必先有‘严谨’二字，始可谈‘悟性’一语。诗风楚骚，各有所致，然验之于实证而发之于心感，趣识不二矣。”就是暗喻着冯先生与黄翔鹏先生治学风格不同，各有所致。冯先生是坦荡的。面对着众人的目光，他这样写道（文集，294—295 页）：

> 对手缺席的辩论似乎难以体现公正，但我相信：对手业已发表的正确见解不会因此被击倒，而我如有失误自会有新的对手来指明。学术探讨本来就常常是不断延续的长链，历史长河中的实践自会验明其正误。

这就是一位音乐史学家心灵上的通达。

注：文中括号内标示的“文集”，指《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，2005 年版。

附：

书赠冯文慈先生

昔从师道，受益匪浅。每有疑难，师为解惑。今始能立者非他，唯守志专一，勤奋好思也。虽学有所成，偶有所悟，然学问之道，必先有“严谨”二字，始可谈“悟性”一语。诗风楚骚，各有所致，然验之于实证而发之于心感，趣识不二矣。子曰：“学如不及，犹恐失之。”以此论之，实不敢陈言于大家，弄文于广廷。“厚积薄发”，闻之久矣；“竭泽而渔”，感之深矣。瞻吾师之道，后学自当时刻以为诫矣。

修海林题于壬申元月既望之夜

注：随书附上孔子纪念邮票一套及“志古用今”、“乐以忘忧”章形。文中“诗风”、“楚骚”：分别指冯文慈、黄翔鹏先生治学风格。“学如不及，犹恐失之”，指学者当常怀不及之心，不自以为是。

（作者为中国音乐学院教授）

原载《中国音乐》2007年第1期

如何看待冯文慈对《中国古代音乐史稿》的“择评”

——从查阜西批评杨荫浏《谈笛音》一文说起

黄旭东

杨先生与查先生是老朋友，相处、交往很久、很深。他们之间无话不谈，也经常在一起探讨学术上的问题，有时争得面红耳赤，互不相让，事后又相安无事；他俩是名副其实的学术诤友。《谈笛音》[1]，是杨先生发表在上世纪40年代《礼乐》半月刊第16期上的一篇与查先生探讨笛律的文章。杨先生的观点是：中国笛用的是三分损益律；而查先生则认为，不能一概而论，用他原话说，就是“昆曲所用的笛，应该是七声平均律”；“昆笛一定要翻七调，而七声音程不均就会翻不出”。查先生认为杨先生在《谈笛音》中所引用他的话与原意有出入并还有其他一些不同看法，于是就写了《谈中国笛律》[2]，按自己的音乐实践经验，实话直说，鲜明地阐述了自己的观点，与杨先生辩论，有些用语十分尖锐。这个问题，究竟谁是谁非，现在学术界是否已有定论，不得而知。如今我在这里重提此事，主要想说明：当年可以批评杨先生，半个世纪以后，即使杨先生在中国音乐界的史学成就为学者们所公认，学术声望大大提高，历史地位已经确立之时，我认为仍然可以与之批评、商榷。

一

作为杨荫浏先生的晚辈，也曾经接受杨先生教益的非正式学生、中国音乐史学研究的后继者冯文慈先生，为了推动音乐学术界的百家争鸣，促进音乐史学研究的深入发展，他应季刊《音乐研究》编委之约，结合音乐史学界的学术实际，经过反复思考而不是心血来潮或灵机一动，决定对前辈杨先生的杰作《中国古代音乐史稿》中在他看来存在的某些不足或可商榷之处，提出个人的看法，在该刊1999年第一期起，连续发表了三篇“择评”和一篇“总评”史稿主要成就、历史地位以及欠缺的文论。对此，一部分人批评、反对，一部分人赞同、支持，成为新世纪初中国音乐史学界的一大争论的热点，又是很有意义和价值的一大学术亮点。我对冯先生的文章与正反两方的观点并没有深入学习、研究，仅有概略的了解。今天趁这个机会简要谈一点我对冯先生撰写“择评”与“总评”这一学术行为的看法，供大家参考。我拟先从杨先生的史作说起。

杨先生涉足中国音乐史，早在1925年他还在上海光华大学读书时期。这一年，校内举办英文论文比赛；先生撰写了《中国音乐史概要》的论文参赛，评审结果名列第一，获金质奖章。文论内容我不得而知，但与日后相比而言，很可能并不成熟。后来，先生专事史学教学与研究，大约经过20年的学习、积累与探索，于1944年在重庆国立音乐院任教期间，写成了《中国音乐史纲》；因当时没有条件出版，直到新中国成立后的1952年才公开问世。之后，先生又经过20多年的学习、研究，在“史纲”的基础上，于1977年完成了65万字的新作《中国古代音乐史稿》，于1981年出版。从“概要”到“史纲”再到“史稿”，整整经历了52个春秋。这部专著，是杨先生历经半个多世纪，在不断学习、实践、研究、总结、补

充、修正的过程中完成的，凝聚着杨先生的毕生心血；毫无疑问，这是一部20世纪音乐史上最具代表性、权威性，也最有学术分量的中国古代音乐史作。不过，这本著作虽然人们都认为成就非凡，但在杨荫浏先生自己看来，似于还并不十分满意。这可从先生确定的书名上看出。先生为什么不名正言顺地定名为“史”，而一定要在“史”的后头再加上一个“稿”字？按我的理解，就是说，其中有些内容还不够充实，有些观点还不一定完全正确，有些地方还可进行补充，有的尚可商讨修正。在我起草这篇发言的过程中，正好读到一段杨先生自己的话，证实我基本上没有理解错。先生说：“我之所以将《中国古代音乐史稿》一书称为‘史稿’，不是定论，就是希望后来的同志写出比它更为完善的音乐史。我相信后来的人写的必定比前人好。”换句话说，杨先生是很欢迎别人对他的著作进行修正、补充、商讨或批评，也极希望后人另起炉灶重写中国古代音乐史。

应当承认，任何学术研究，都或明或暗、直接或间接或程度不同地会受到当时政治、经济、教育、文化等社会环境的影响或制约，或者说，都会留下时代的、历史的烙印。以杨先生对先前自己《史纲》的看法为例。1977年7月在“史稿”的‘后记’中曾说：“当时我还没有接触到马列主义、毛泽东思想，站在资产阶级立场，囿于唯心史观，带有崇洋思想，同时物质条件又非常之差，研究工作自然错误百出。错误之一是夸大外来成分；之二是看不见劳动人民的创造；之三是推崇儒家的音乐观等等。”现在依我看来，这段自我批评，并不完全符合实际，并非完全准确，且又给自己戴了几顶带有政治色彩的帽子。但是，先生真诚欢迎别人对自己的著作进行批评或提出意见，却是显而易见的。这里举个具体的实例来说明。

据陈应时先生在《论姜白石的〈侧商调调弦法〉》[3]一文

中讲，他“曾在六十年代初写的《关于我国古琴的音律问题》[4]一文中提出看法，认为琴曲《侧商调·古怨》按姜白石的《侧商调调弦法》及其记谱法来看，它用的不是近世古琴所用的三分损益律，而是我们现今所说的纯律，因此原谱中绝大多数音符准确无误，今人不必去作多余的校改”。杨荫浏先生在 1973 年看了陈应时先生这篇未发表的文章之后，不但肯定了陈先生认定琴曲《侧商调·古怨》采用纯律的看法，而且在 1979 年再版《宋·姜白石创作歌曲研究》一书时，他又从纯律的角度重新校勘了《古怨》谱[5]。这是杨先生虚心接受他人意见的生动一例。如果杨先生能够活到新旧世纪之交，读到冯先生文章的话，按杨先生一贯的治学态度和学术品格，我相信他决不会拒绝而是欢迎别人对他的著作提出商榷意见，若观点不同，先生也会像写《谈笛音》那样与人探讨的。

二

我觉得，音乐史学界在“百家争鸣”方针的指导下，对冯先生有关“史稿”的‘择评’有不同意见，完全可以撰文与之进行讨论，正像冯先生可以撰文对杨先生的“史稿”提出不同意见一样，这是很正常的。有不同意见的争论，是好事；否则，学术就谈不上发展。现在音乐学界最缺少的正是这种真诚、说理的学术批评风气，而普遍存在的是无原则的吹捧或不切实际的过誉评论。

几年前在就“史稿”展开的不同意见的争论中，对冯先生的“择评”有这样一段提问式的看法，我觉得并不符合实际的。原文是：“拜读了冯先生的“择评”系列论文，我们不禁反复思考这样一个问题：严谨与偏颇为何发生在同一位学者身上？是当前经济大潮冲击下，作风浮躁、急于求成的反映？抑或是思想方法片面性带来的不良后果？甚至是心灵深处尚潜

伏着‘左’倾流毒的病根?”尽管作者很谨慎，说明“不敢妄下结论”，但是文意十分清楚，结论已相当鲜明地体现在三句提问式的话语之中。

我认为，即使冯先生的观点有偏颇，但依我对冯先生的了解，可以肯定的说，“择评”“总评”这一学术行为，决不是什么“作风浮躁、急于求成”的反映；恰恰相反，正是先生心态沉稳、学风踏实、深思熟虑、不求名利的反映；而批评他所谓“急于求成”，更是“风马牛不相及”。一般来说，“求成”的背后，无非就是急于得到名与利。如果以此来批评冯先生，我觉得，恐怕是对冯先生半个多世纪以来的学术经历和在长期刻苦钻研中磨砺出来的学术作风，以及先生的为人、品德，并不知晓的一种反映。至于所谓“心灵深处尚潜伏着‘左’倾流毒的病根”，则更是没有论据的主观推测。据我所知，在冯先生“文革”前的政治生活中，曾几次受到由“左”倾思想引发而来的冲击，对什么是“左”及其危害，冯先生是有清醒认识且有切肤之痛的。即使“择评”“总评”的观点全部有问题，但所谓“‘左’倾潜伏”说这顶帽子，要扣到冯先生头上，恐怕是不合适的。

据我的了解与认识，在冯先生数十年的学术生涯中，已经形成了求实、求真的精神和敢于据理直言的胆识与品格。在以阶级斗争为纲的那个年代里，冯先生既不惟命是从，也不盲从随着大流走，更不会见风驶舵去做违心的有害于人的事；而是坚持实事求是，能以冷静的头脑，独立思考，对偏离事实、随意上纲、给人乱扣政治帽子的见惯不怪现象，不怕风险地发表不同意见。这里，我想举一个最典型的一个例子来加以说明：在1957年轰轰烈烈的“反右”运动中，领导责成他搜集、整理刘雪庵所谓的反党材料时，先生依据事实，明确表示只有《何日君再来》这首作品的思想不够健康，最多是社会效果不

好，与反党反社会主义毫不沾边，他这一明确表态的结果，遭到了重点批判。类似这样的事件有多起。先生的作为，实在是难能可贵。这与在运动中“攻人一点不及其余”，甚至“趁人之危落井下石”者，形成鲜明对比。所以，提出冯先生“心灵深处尚潜伏着‘左’倾流毒病根”的疑问，是很不恰当的。

三

从学术的角度看，我认为，在杨先生“史稿”中有些观点是完全可以提出来探讨的。这里仅以杨先生将《穆天子传》中的一些内容，作为信史来使用，简要说一下我的看法。记得在大学读书上“中国文学史课”时，老师曾讲到过《穆天子传》，说这是一部带有神话色彩的传奇性小说，但我并没有认真读过，更毫无研究。而就学术界对该书的评价来看，也是有争议的。有的认为，书中保存了若干中西交流史料，而多数人则认为是神话性小说（当然学术论辩的是非不能以双方多寡来判断）。赵光贤在《中国历史研究法》一书中曾指出：“有人说这是小说，我看确实像小说。尽管这是晋代的出土物，但很可能是战国时人作的，从文字上看绝不像西周的东西，并不能因为在地下埋了比较长的一段时间，假的就变成了真的。”[6]这是比较有代表性的一种观点。而冯先生在“择评”中就曾指出杨先生把“周穆王的传奇性‘故事’当作可信史料来运用”是不合适的。

我们中华民族具有代代相续的优良传统品性，如爱国、勤劳、坚忍、刻苦、尊师等等。但同时受长期封建思想的熏染，又有根深蒂固的，影响自我反省、影响变革创新、影响事业发展的不良习性。其中之一，正如冯先生在“择评”中所分析的那样，“孔子所说的‘子为父隐’的情愫，两千多年来至今，在学术领域可以说又发展成‘为尊者隐’、‘为贤者隐’、

‘为长者隐’、‘为生者隐’等等”；并且指出，这是影响“百家争鸣”的内心阻力。而冯先生正是冲破陋习陈规与内心阻力，以实际行动，勇敢地站到了“百家争鸣”的前沿。所以在我看来，冯先生的“择评”“总评”，对学术界而言，至少有如下两点积极意义或正面作用：

第一，它确实在一定程度上推动了音乐史学界的百家争鸣，活跃了史学界的学术气氛，促使许多人在思考：杨荫浏的“史稿”真是完美无缺的吗？如果其中有缺点，能否批评？如何批评？批评杨先生的著作，是否就是对史学权威杨先生的不尊重、不恭敬？我曾经请教过一位从事音乐研究，也向杨先生学习过而且又是对杨先生比较了解，我说冯文慈写文批评“史稿”有“防范心态”，究竟有道理否？好些人不赞同，你怎么看？回答出乎我的意料，他似乎不假思索地说：何止防范心态（这种说法是否对，可以研究）。我说，你可写文章参与讨论，但他表示不愿动笔。据我所知，有一位曾是冯先生的学生 X 君、现正从事史学教学与研究，他是不赞成冯先生观点的，但也不知出于何种原因（可能有顾虑吧?），也不愿或不敢公开写文参与这场讨论。看来，不同观点的双方，均有不愿参与争鸣的人。如果人们都是抱着这种心态，那还有什么百家争鸣可言？这显然是不利于学术的繁荣与发展的。

第二，冯先生现身说法地为后生们提供了一个既敬重前辈学者，又敢于在学术上与之探讨的范例。这就是说，作为后生晚辈，毫无疑问首先必须老老实实地向自己的老师、向学术前辈恭恭敬敬、踏踏实实地学习，不恭不敬，自以为是，目中无人，是绝对要不得。但是，做学生的，对老师、对专家权威，在学术观点上也不能不动脑子地认同，盲从，随声附和；千万不能认为，只要是老师或某权威说的，都是对的。所谓学问、学问，在学习研究过程中必须要多问几个为什么，一定要进行

独立思考，要敢于提出自己经过自己思辨后得来的主见；而且，还应要有赶上和超越老师的雄心壮志。至于在学术上有不同见解，则是极正常的；原因之一是，不论是谁，也不论他的学术功底多深，成就多大，声望多显赫，地位有多高，在他的学术著作中所有的论述，也不可能是百分之百的准确，正确，或者说也会存在某些不足、遗憾、偏颇和局限性。如果你发现了，就应有理、有据、有礼地提出。就目前学术界来说，盲目迷信专家权威，自己不动脑筋，鹦鹉学舌，甚至抄袭的大有人在，有时往往明知不对也不愿、更不敢提出。而有的人，则碍以面子，即使有不同看法，也不愿公开参与讨论；上述那位不同意冯先生观点而又不愿或不敢撰文参与讨论的 X 君就是一例。这种在我看来可怕的不利于学术发展的风气，时有所见。或许，冯先生“择评”的意见确实偏颇，与实际不符，真理确实在持不同意见者一方；但冯先生这种没有顾忌，不计个人得失，从学术出发，勇于向中国民族民间音乐研究界的泰斗、一代史学宗师杨荫浏先生质疑问难，敢于开这一学术风气之先的精神和行为，是值得大大弘扬，也值得大家去学习的。

（本文为 2006 年 10 月 20 日在庆贺冯文慈 80 华诞学术研讨会上的发言，2007 年 4 月、2008 年 4 月又作了一定的补充）

（作者为中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会秘书长）

---

[1]《查阜西琴学文萃》768 页第 1 行末尾所刊篇名为《谈笛律》。据《杨荫浏音乐论文选集》第 134 页篇名为《谈笛音》。

[2] 黄旭东、伊鸿书等编《查阜西琴学文萃》768 页，中国美术学院出版社 1995 年 8 第 1 版。

[3] [5] 见《音乐学丛刊》第三辑，文化艺术出版社 1984 年版，第 22 页）

[4] 据了解，该文为陈应时大学毕业时所写，后来分别写成几篇文章先后发表在几个刊物上。

[6] 赵光贤《中国历史研究法》，中国青年出版社 1988 年 5 月，第 123—124 页）

音乐史学·学术传统·人才培养①

——读《中国音乐史学的回顾与反思》的体会

李方元

一、冯文慈先生领我走进学术之门

我的学术生涯是从中国音乐学院开始的，我的专业方向——中国古代音乐史也在中国音乐学院确立，而引领我进入学术之门的人就是冯文慈先生。

那是1983年的秋季。我在中国音乐学院，从南院到北院，先后度过了近五年的学习时光。这段美好时光，奠定了我的学术基础，并确立了我的学术道路。今天来总结，跟随先生学习使我终身受益。我反复想来，觉得有三点很重要：一是我师从冯文慈先生；二是我认识了学术工作；三是我懂得了学术研究的基础在文化根柢。

我大学四年学到很多东西，简单说，学会了如何从课本上学习，如何得高分。1983年，我到中国音乐学院进修，也学到很多东西；在那些日子里，除跟冯文慈先生及张静蔚先生上

① 该文为"庆祝冯文慈先生80诞辰暨音乐学学术研讨会"而作，并在会上宣读。

课外，还听了很多的课和讲座①，初识学术工作的基本特点，那就是去探索、开拓未知的知识领域，它不同于本科阶段的重复性学习。可以说，中国院的一年半进修，我完成了从单纯的知识学习到为学术而求知的观念上的转变。

1987年，我再次来到中国音乐学院，随先生读硕士，并成为他的第一位研究生。在此期间，我印象特深的是先生和其他老师对文化基础的重视，包括对文字能力和史学意识的重视。这对于初学演奏，后学作曲理论的我来说，是万万没料到的。后来才明白，文化的基础和学养是音乐学的要求。我常听到冯文慈等先生“音乐学系应该办到北大去”的意见②，当时虽觉得有意思、有道理，但仍未能明察其深意。我现在以为，这是涉及音乐学学科性质的判断，是关乎我国音乐学发展的根本性问题。听先生课过程中，我渐渐意识到音乐学系确有不同于表演系科的独特品质，这种品质就是学术品质。音乐学的工作是以知识创造为目标，离开学术将一事无成。由此，我开始了漫长的改变自己的征程，不断地充实自己原本薄弱的文化基础，不断地强化自己的文化素养和学术能力。今天回想起来，我后来的学习与选择包括去扬州大学中国文化研究所，都与随先生学习和中国音乐学院的这段学习经历有关。

在先生指导下，我三年的研究生学习，不仅获得了独立从事学术研究的基本能力（毕业论文在“中国音乐史学年会”的学生论文评选中获研究生组二等奖），更为重要的是在意识

---

① 那时中国音乐学院在恭王府，恭王府内还有音研所研究生部等其他单位。中国音乐学院那时还办有许多班如民族音乐、作曲、歌词写作等研修班。我有幸听了包括黄翔鹏、蔡仲德、何昌林、李西安、吴钊、沈洽、杜亚雄、陈应时、王耀华等先生的讲座。

② 见《培养硕士生的体会》，载《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社2005年版，第228页。

上完成了从艺术到学术的真正转变。

二、《文集》的启示——冯文慈先生的学术与学养

2005年，先生音乐文集《中国音乐史学的回顾与反思》[①]（下简称《文集》）出版，接着我收到先生亲笔题赠的《文集》。掩卷的那一刻，熟悉而亲切油然升起。熟悉的是那些话语，它又使我回到充满朝气的求学时代，亲切的是那些娓娓道来的真言，它又使我回想起先生耳提面授的情景。重温那些平实而循循善诱的教诲，回味那些极富教益的真知灼见，它再一次拉近了我与先生及学术的距离。当然，今天读来，更重要的是对那些文字的深入领会，从字里行间中又发见了我过去尚未发见的新的东西。通过这次学习，使我对先生的学术及学养有了更深入的了解。下面是我的点滴体会。

1、敦厚的文化基础

读《文集》，我强烈地感受到先生在文化、学术和文字等方面的敦实根柢。

（1）文化根柢。传统文化的基础在先生的《文集》中处处有反映，如古代音乐文献运用得心应手，文字辨析鞭辟入里，文意解析言简意赅，有很强的文字驾驭能力。拿先生点注《律学新说》《律吕精义》二书说，这本身就是古典文献学工作，要求古典文献学的基础，何况律学本身即传统学术之一种。该工作要有古籍阅读量，要有对律学典籍的了解和熟悉，要有对古代音乐文化乃至我国传统文化的真切感受和体会，也要有对传统学术工作的热情，同时还要有精湛的乐律学知识。

---

① 《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社2005年版。

从二书算术注释和《律吕精义》附录中，即能对这项工作的学术背景和文化基础略知一二。附录一“主题索引”，既是对朱载堉著述中学术精华的提炼，也是对作者学术见解的集中展示，同时还打开了朱载堉律学思想研究的一扇窗户。附录四“乐、律、历、算、舞的语词索引”，则是对朱载堉学术的关键词及其核心术语的提炼，这些重要成果，又是了解和切入朱载堉乐律学的一条门径。附录五“文献索引”，著录文献凡147部，这些文献不仅展示了朱载堉律学研究的文献基础，同时也展现了点注者学术视野之所及。可见，文献点注与我国深厚的传统文化息息相关，试想先生如果没有传统文化的根柢，那是很难胜任这项文献学工作的。

（2）学术根柢。先生的学术根柢包括传统学术和现代学术两个方面。先生传统学术的根基，不仅反映在他的文献学成果中，也反映在他的其他研究成果中，如《律学新说》点注、《律吕精义》点注“算术注释”及专文《朱载堉珠算开方术述评》，就清楚地体现了先生传统算学的学术基础。《释“宫商角徵羽”阶名的由来》一文，则是先生运用音韵学知识解决音乐学问题的成功范例。他依据汉字的上古读音来释阶名“徵”的由来：徵又名迭，而迭、氐上古音接近，因而徵、氐当同源。音韵学是传统“小学”中公认最难的学问，先生知难而上，精彩的阐释显示他对音韵学知识的把握。与此相关，先生在《释伶州鸠答“七律者何”——附论对古代文献的解释》一文中对古代天文学知识的运用及深入浅出的解说，亦可见其学养。先生因古文基础扎实，故易分辨讹字、漏字、误释、误逗等语言文字问题。一个显例是对“鸣球”之“球”的解释。球，古义玉。《说文》云：“球，玉也。”鸣球，即玉磬；后因其斜玉旁误作王旁，该字远离了本义。先生运用文字学知识，使问题迎刃而解。再一例是《山海经·大荒西经》

郭璞注的句读问题。先生的断句更合乎古例，文意畅通，情理皆合。这表明他对古代文化的熟悉和尊重，以及对古文释义的一丝不苟。

作为现代音乐史家，先生同样具有深厚的现代学术基础。他深邃的历史意识和现代学术根基总能使他在研究中把握住历史脉络，在纷繁复杂的历史现象里切中本质，因而他的论证和研究总具穿透力和说服力。先生曾根据自己的体会，谈过文献与历史的关系，这些谈话也透露了他的音乐史观。他说：

如何解释古代文献，我体会，首先要弄清楚古人主观上想要表达的是什么。其次才谈得上对这一文献的分析、判断，以及它有没有古人主观以外，在客观上确实所具有的意义，从而对它肯定、否定、继承、扬弃等等。第一步是不可省略的，并且要和第二步分清。我们决不能把古人主观上不曾有的东西，灌输到古人头脑中去。[①]

先生关注音乐史学与其他人文学科的结合。他多次发表意见：

就横向研究而言，中国音乐史学向相关学科的靠拢，近年已有明显趋势。这不仅是由于受到当代文化潮流的影响，更是音乐史研究工作本身深化的必然结果。中国音乐史学本身是中国通史下属专史之一，它需要和通史以及其内部诸学科如文化考古、文学艺术史、哲学史等进行交融，吸取营养。[②]

在现代学术方面，先生常利用交缘的学科理论和知识来解决音乐史问题。比如《朱载堉年谱》，年谱本是传统史学的研究；又如《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高

---

① 冯文慈：《释伶州鸠答“七律者何”——附论对古代文献的解释》，载《文集》，第136页。

② 冯文慈《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》，载《文集》，第206页。

原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，这里涉及史学新理论：文化地理学和历史计量学，先生从讨论“唐代中坚人士籍里与音乐取向”关系入手，很好地揭示了西域音乐在唐代繁盛的文化因素；再如《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点》一文，先生将资料的来源扩展至民间音乐领域，通过戏曲、民间器乐等现存资料来讨论我国历史上的三种音阶，仅文中所列民间音乐资料的范围与种类言，有戏曲：河南豫剧、昆曲、京剧（西皮、二黄、反二黄）、汉剧、吉剧、评剧、吕剧、桂剧、川剧（胡琴、弹戏）、越剧、沪剧、锡剧、秦腔、眉户、同州梆子、蒲州梆子、碗碗腔、陇剧、山西中路梆子、北路梆子、二人台、河北梆子、粤剧、潮剧、湖南花鼓戏、湘剧弹腔等26种，说唱：东北大鼓、奉调大鼓、西河大鼓、单弦岔曲等4种，器乐：西安鼓乐、广东音乐、潮州丝弦、闽南南曲等4种，以及民歌：宁夏盐池《媳妇受折磨》、陕西《绣金匾》等2种，总数达40种。作为音乐史家，能对中国民族音乐如此熟悉，可见民族音乐方面的深厚学养。

（3）文字根柢。常言说，文字是学者人文素养的一扇窗口，也是其学术意识的一种体现。先生写文章，非常注意文字的准确、干净和表达的明了易懂。下面是他对“隋唐部伎乐有无天竺乐”讨论的综述，写出来的文字干练爽朗：

关于九部乐、十部乐的范围，当代音乐史学者在理解上有所不同，这一点必须先做个交代。杨荫浏认为有扶南（地域在今柬埔寨一带）乐而无天竺乐（出注），吉联抗则认为有天竺乐而无扶南乐（出注）。理解上的分歧是由于《通典·乐六》的自注文字存在着失误：有扶南乐而无天竺乐。认为它“失误”的根据是：它在叙述唐九部乐时说是“因隋旧制”，叙述隋九部乐时则明确有天竺乐而无扶南乐。再参照较早成书

的《隋书·音乐志下》，也是有天竺乐而无扶南乐。由此可知，以上杨、吉两说，以吉说为正确。[①]

读先生的文章，是一种享受；再深奥的问题，从他笔下出来，你读起来轻松，亦易明白。先生非常清楚，文字功力对于一位中国古代音乐史学者意味着什么，因此他经常会谈文字的重要性，加强文字基本功训练的必要性。其实，这不仅仅是一个文字功力问题，深藏背后的是对学术的崇敬和景仰，对读者的关怀和尊重，也是学者的一种人生追求和人生态度。

2、开阔的学术视野

在面对学术发展上，先生不仅不拒绝相关的人文学科，相反会积极倡导并学习运用，他学术视野开阔，知难而上，具有学者的勇气与境界。在《中国古代音乐史进修体会——献给中青年同行》一文中，他谈到中国古代音乐史学科的特点："中国古代音乐史这门学科，领域广，交缘学科多，所需的基础知识也就较广较深。"[②] 他以自己的经验和体会列举出该学科的几个基础：古汉语基础，另涉及甲金文、宋元俗语、方言等；文学基础，诗文、曲文、俗曲等；乐律学中的比例、开方、对数等数学基础；民族音乐和民族音乐学基础；作曲理论与技法基础；音乐哲学（美学）基础；以及考古学和人类学基础等等。[③] 先生还重视学科间的联系，希望打通音乐史与民族音乐，打通其他相关的学科，博古通今，消除学科死角，以达至研究上的融会贯通。可见，其开阔的学术视野和学术胸怀的确令人钦佩。

---

① 冯文慈：《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，载《文集》，第38页。

② 载《文集》，第217页。

③ 冯文慈：《中国古代音乐史进修体会——献给中青年同行》，载《文集》，第218－220页。

我感觉，先生开阔的学术视野不仅体现在他的学术成果上，而且也体现在他重视治学方法上。他许多的论文，都会提及研究方法和治学门径。如在《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》文末，先生添加了一段谈研究态度与方法的文字：

笔者以为，要解决我国音乐史上一代乐风这样重要的问题，还需要时间，需要耐心；在当前形势下，还特别需要甘于清苦寂静的长期行为。需要微观的探幽，也需要宏观的鸟瞰。"原始察终"——推求起始，明察终端，以通古达今。千方百计，万难不辞。①

先生亦重视传统小学——文字、音韵、训诂方法，多次呼吁重视中国传统的学术方法：

宏观研究和微观研究问题，近几年史学论著常常提醒人们注意前者，并注意西方史学理论，这是对的。但是对宏观研究和西方史学理论的倡导，常常伴随对传统微观研究方法的批评，特别是针对传统考据学、训诂、校勘等等的贬评，甚至把它们视为建设新史学、开展新方法的障碍，我却认为不妥，同时也并不适合中国音乐史学研究的实际情况。对中国音乐史学的研究现状来说，宏观研究和微观研究都需要，都大有天地，都大有可为。史学史提示我们，有功底的史家，常常是在微观研究的基础上展开宏观，在宏观研究的俯视下展开微观。②

站在现代学术的高度，先生意识到其他学科及其方法对中国音乐史研究的意义。他多次提到民族音乐学：

在我国，民族音乐丰富，古老乐种很多；从乐学发展方面

---

① 载《文集》，第49页。

② 冯文慈：《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》，载《文集》，第205页。

来说，由古至今，一脉赓续。因此，古代音乐史学必然和民族音乐学牵丝挂缕，交缘甚多。①

音乐史学和民族音乐学密不可分。就我国的学术现状来说，民族音乐学常常包含着史学的部分。所以应该尽可能多接触、多研究民族音乐，特别是和古代音乐史筋骨相连的部分。②

在交叉学科中，关系十分密切，值得特别提出的是民族音乐学。它的一些重大课题往往和音乐史学直接相关，如少数民族音乐现状（及历史），汉族音乐色彩区（及其历史成因），古老乐种的现状（及历史），诸邻国的音乐文化（及其和中国的交流史），等等。③

因此，他的史学研究，多次成功地运用其他学科的方法，如结合民俗学、民族学和文化学视角，先生在《孔子"放郑声"辨析——"郑声"的社会习俗背景及其遗绪》中写下："笔者以为，从历史科学探讨的角度说，不应回避'郑声'、'郑卫之音'联系着对偶婚、群婚制遗风的客观史实。"④ 以文化地理学、计量历史学视角，写下论文《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》。⑤ 写《杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉择评》几篇文章，所谈及如"崇古与饰古"、"唯物史观"、及"时代与心态"等问题，也首先是从认识论和方法论角度切入和考察的。

---

① 冯文慈：《释伶州鸠答"七律者何"——附论对古代文献的解释》，载《文集》，第137页。

② 冯文慈：《中国古代音乐史进修体会——献给中青年同行》，载《文集》，第219页。

③ 冯文慈：《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》，载《文集》，第206页。

④ 载《文集》，第34页。

⑤ 载《文集》，第36–49页。

此外，先生很关注音乐史学内部的重大问题，他还对当前“重写音乐史”呼声进行了回应，写成《中国近现代音乐史学教学：两个传统并存与古今衔接问题》一文。该文的思考及其史学理念与法国年鉴学派的“长时段”和“整体观察”观念可谓如出一辙。

3、严谨的治学态度

我就读中国音乐学院时，经常聆听先生谈自己研究的体会。我印象较深的是他提到自己写论文的一些做法，比如，一篇文稿要反复斟酌，哪怕是两三千字的短文，光改写及誊抄就得四五遍。[①] 一篇文章写就，常放放，以求能静下来再想想，目的是对自己和读者负责。大家的共识是，先生在学风和治学态度上非常严谨和缜密，一丝不苟。他自己说：“《释“宫商角徵羽”阶名的由来》和《释伶州鸠答“七律者何”》，两篇都不甚长，却是我学习王光祈的治学精神，以‘九牛二虎’之力写成的。”[②] 仅此一点，就能窥见先生严谨的治学态度。我自己觉得，先生的严谨学风和治学态度中有三点值得特别一谈。

（1）重基本功而不急于求成。先生亲历“文革”，历经磨难，饱尝人生艰辛；“四人帮”垮台后，深感年岁蹉跎，时不我待。然而，境况虽已不利，先生却能固守学术立场，从不急功近利，由此树立一代风范。先生深知学科与知识的固有特点，不可以急于求成，比如他说古汉语：“我时常提醒自己和学生：千忙万忙，不可忽略基本功的不断提高；针对不同的任务，基本功自然会涉及多种领域和学科，而从今天绝大多数音

---

① 那时候电脑尚未普及，手写文稿经常因改写增删文字而稿面不清晰，故须反复誊写。

② 载《文集》，第4页。

乐艺术院校系科的中国音乐史学学者的现状来说——首先是我自身的体会，在教学和研究中最经常、最大量、最难以越过的障碍还是古汉语一关。”[①]

（2）对学术工作和成果十分慎重。先生多次给我们讲：“对于古代文献应该有个慎重的态度，对待创立新说应该有个正确的理解；我为自己立下的原则是‘希望不添乱，争取尽量少添乱’”。[②] 他把学术看成是一种社会责任，把学术成果看成是作者对社会的一种回报，除非自己不能而非不为，否则必须把工作做到自己能力所及的最大限度。

（3）注重学术基础。先生总结他的教学经验里有一条是“抓两头”[③]，任何学者都知道，学术研究的基础资料，是研究的事实基础，而要能成就真正有价值的成果，给人们提供有意义的精神启迪，创新是目标。了解已有学术成果，是进入学术前沿的重要一级台阶，只有迈上这级台阶，才可能去攀登学术的高峰，去攀摘精神的果实。注重学生的知识基础，重视资料的积累，重视对知识前沿和学科前沿的关注，是先生的教学和研究收获成功的关键之一。也可以说，此即先生治学方略的一个重要组成部分。因先生对朱载堉有很深的研究，故他借朱载堉来谈潜心律算，谈砺志，谈朱氏 19 年研究，他实际上是谈注重学术基础；他借朱载堉的学术境遇，以警示后人：“人生各有机遇和定位，但是生命价值则都在于‘创造’。”[④] 这不仅是先生对朱载堉人生境遇的评定，同时也是他对人生对学术工作的基本看法。

---

① 冯文慈：《从事中国音乐史学心态自述》，载《文集》，第 13 页。

② 冯文慈：《从事中国音乐史学心态自述》，载《文集》，第 14 页。

③ 冯文慈：《从事中国音乐史学心态自述》，载《文集》，第 13 页。

④ 载《文集》，第 5 页。

4、开拓性的学术成果

先生的学术成果虽不能说算多，但影响却不小，一些研究可说颇有开创性贡献。此处列举五例，以见一斑。

先生对我国传统阶名的研究，写成《释“宫商角徵羽”阶名的由来》一文。该文率先提出传统阶名来源于天文学的观点。先生这篇文章的意义，我觉得有两点很重要：其一是这篇文章对中国音乐史学一个基础性难题的一次重要突破，首次解释了“五音”文字的来源；其二更为重要，即是通过与传统学术——天文学、音韵学的结合，实践了一种研究的新方式，也是先生一贯倡导学科交叉的一次履践。如果说上文的学科交叉是与传统学术结合的产物，那么《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》一文，则是结合现代新兴学科来讨论古代音乐的一次尝试，可以说也具有某种示范的性质。

另两篇文章是《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点》和《略论我国当前的律制问题——维护音阶调式思维的传统特点》。二文的意义在于：其一，令人信服地论证了三种律制在我国历史地形成，并给现仍广泛应用于民间音乐实践的事实一个历史学的支持，从而维护了我国音律多元、调式多样的传统；其二，以宏通的视野，丰富的资料，从历史（历史沿革）和体系（理论体系）两个角度论证了中国音阶调式的性质和特点，也成为音乐史学与民族音乐研究相结合的范例，即从历史和体系两个角度的贯通研究的范例。

《中国古代音乐史学研究中的逆向考察》一文，则为音乐史学界提示了一种重要的方法论。这项研究更深层的意义在于，它提供了一个将现存资料（民族民间音乐资料、民俗学资料、民族学资料）纳入进历史研究的思路，并论证了其可

能性。由此，使中国古代音乐史学的研究可以在一个更为广阔的知识背景上展开，也为学科的交叉提供了一个更有诱惑力的理由和前景。

《朱载堉珠算开方术述评》《律学新说点注》《律吕精义点注》等研究则是音乐文献学的又一重要成果，先生也成为继杨荫浏、丘琼荪和吉联抗等先生音乐文献工作之后的又一人。从两本点注本的文献性质看，这项工作的学术性强，专门性更突出。如果从中国音乐文献学角度着眼，我们可以注意到这样一个事实，谈现代意义的音乐文献学，我们的目光离不开杨荫浏、丘琼荪和吉联抗三位先生。虽然我国现代音乐文献学始于何时，目前尚难定论，但我们仍可首先锁定杨荫浏先生，尽管杨先生无纯粹的音乐文献学成果，但翻开他的《中国音乐史纲》即可发现，此书是在文献资料基础上完成的，如果从音乐文献角度评价，此书的意义也是很大的。丘先生的“正史乐志律志”校释，可说是开创了现代意义的音乐文献学之先河，具有很高的学术成就。再就是吉先生，他的音乐文献工作具有多样性和普及性的特点，成绩很大，尤其对“文革”后中国古代音乐史的教学与研究起到了重要的推动作用。再往下，就当是先生了。他《律学新说点注》和《律吕精义点注》二书的完成与出版[①]，是新时期音乐文献学的新发展。尤其针对朱载堉律学专题文献的整理与研究，对我国乐律学文献工作有新的推动，成为朱载堉乐律学研究的一个新的平台。

先生新近写成《杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉择评》三文，对我国现代音乐史学心态进行了剖析。他对现代音乐史学理论与方法的批评只是一种象征，此三文真正的意义在于：从

① 当然，港台地区也有不少音乐文献学成果，如杨家骆主编“中国史料系编”中的《中国音乐史料》集，共六册，台湾鼎文书局1982年版。

心态层面对我国现代音乐史学的解构，从深层上揭示了我国现代音乐史学发展的心路历程，应该说其中蕴涵着对今后音乐史学研究的某些重要的启示。

三、音乐史学、学术传统与人才培养

目前，我国的音乐学领域，不管是学术成果、人才培养还是学科建设，成绩当然是主要的，但细察下去，突出的深层问题有两个，即教师问题和学统问题。先生对此有所担忧，《文集》亦有所反映。

人才培养，教师是主体。先生从音乐史学实际出发，从知识角度给教师一个提醒：他强调史学的文化性基础，如古汉语基础（包括甲金文、宋元俗语、方言等）、文学基础（像诗文、曲文、俗曲等）、乐律学基础（像比例、开方、对数等）；他强调史学的学术性基础，如传统学术基础（像小学、古典文献学、考据学等），现代学术基础（像民族学、音乐哲学、美学以及考古学、人类学等）。面对古代音乐史的繁难，作为教师，先生的选择是直面：学海无涯苦作舟。因为先生清楚，教师的职责，首先是传递知识，做不到这点，怎么面对学生？怎么实现学术的真正创新？所以，教师的问题，主要是学习问题，责任问题和自身的知识储备问题。这些问题解决不了，人才培养质量就会大打折扣。《文集》中的这种忧虑，应该为我们高度重视。

再是学统问题，先生则有直接的批评。他曾批评片面理解传统学术，在中国古代音乐史学中放弃传统的小学、古典文献学和考据学的做法。这里的道理很简单：知识与学术是建构的，建构则是有传统的，人类知识是由古今无数学者辛勤耕耘，不断创造，代代薪火相传而来。远离传统学术的做法，必

然会削弱音乐史学的文化之根，使该学科遭遇飘浮于现代学术名义之上而深陷无根之木和无源之水之中的学术困境。先生的批评尽管委婉，但却道出了问题实质。面对前辈们的知识创造，面对前人的学术传统，如何去承继、去发扬？这是当今问题的又一个焦点。我以为，作为中国古代音乐史教学的后来者，首要的还不是开新或创新问题，而是继承和发扬问题。这方面先生也给我们树立了榜样，他孜孜不倦，坚持不懈，学无止境，这在《文集》中处处有所体现。

面对古代音乐史学的现状，必须有一个符合实际的分析，而向前辈向传统学习则是起点。老老实实、踏踏实实地读书和学习，从头开始，从基础做起，从继承做起，亡羊补牢，打牢中国古代音乐史学的学科基础，重建学科规训、师法和学统。希望以这种方式承前启后，能使后学茁壮成长，使青出于蓝而胜于蓝，以促成中国古代音乐史学真正持续和健康的发展。

（作者为华中师范大学音乐学院院长）

原载《中国音乐》2007年第1期

一部站在中国古代音乐史研究前沿的重要学术著作

——读冯文慈师《中外音乐交流史》有感[①]

王 军

冯文慈师撰著的《中外音乐交流史》，为当代著名学者季羡林主编的《中外文化交流史》系列丛书之一。全书共分5编、13章、39节，字34万，湖南教育出版社1998年7月出版。该著述以中国历史沿革为链条，中外音乐双向交流史事为链条上横向展开的面，线面有机统一，浑然一体，立体地再现了中外音乐交流的风貌与真谛，是迄今所见的第一部全面、系统论列中外音乐文化交流的重要学术著作。

本文对著作中、中外音乐交流之间的研究发表意见自觉力不从心，能有信心说上一二的是其研究方法和涉及中国古代音乐史的有关真知灼见。它们或匡谬正误、或推陈出新、或以新颖的研究方法和科学指导思想，为该领域的研究成果更趋客观、研究方法更趋科学提供指导。这样看来，《中外音乐交流史》又是一部站在中国古代音乐史研究前沿，推动该学科发展的重要学术著作。

① 为中国音乐学院庆祝恩师"冯文慈先生八十华诞暨音乐学学术研讨会"而作。

一、以历史唯物主义为指导匡谬正误

冯师是一位坚持用历史唯物主义指导研究的音乐史学家。在研究的具体实践中，他把历史唯物主义与实证史学之关系处理得恰倒好处。

（一）重新审视中国乐律外来说及其启示

现象上看此是乐律问题，实质上却是在回答中国乐律何来，乃至中国音乐何来的大问题，其重要性当居中国古代音乐史研究之首。

关于中国古代乐律的由来，先秦文献《吕氏春秋·古乐》中有详细记载，由于中西方学者，对有关文字的解释和在理解文化交流的指导思想上存有分歧，致使西方自18世纪末以来至中国近代，都认为中国古代乐律是外来的：或来自巴比伦，① 或来自古代希腊，② 总之是由外国传来的。对此根深蒂固的草率认识，冯师以历史唯物主义为指导，对文献中能说明问题的切入点"大夏"和"昆仑山"以缜密考证，认为：伶伦到达的大夏和昆仑山，是在中国境内，即今甘肃东南部一带，中国古代关于伶伦制律的传说与巴比伦、古代希腊无涉。

---

① 王光祈认为中国乐制来自古巴比伦，参见《中国乐制发微》，1928年。李约瑟也在其著作中根据中国古代文献《吕氏春秋·古乐》提出假说，大意是：古代声学发现的精华，从巴比伦朝东、西两个方向辐射出去，一方面由希腊、另一方面由中国发扬光大。参见戴念祖：《中国、希腊和巴比伦：古代东西方的乐律转播情况》，载《中国音乐学》，1993年，第三期。

② 著名的史学家郭沫若曾认为："中国所固有的乐器不外是磬、龠、鼓、钟的几种，连琴瑟都是外来的。……乐制乐论也是一样。在中国乐史上形成着中心问题的由三分损益法所产生的十二律，其实是在战国末年由希腊传来而稍稍汉化了的学理。"参见郭沫若：《隋代大音乐家万宝常》，载《郭沫若全集·历史编》第四卷，人民出版社，1982年9月版。

亦即中国古代音乐不是由外国传来，而是中华民族自己创造的精神产品，是多元文化发展的结果。

这里冯师坚持以历史唯物主义为指导的鲜明体现是：

1. 黄帝时期，中国的生产力水平无论如何是不具备从今之丝绸之路一路越过葱领到大夏国，然后又折回往东，到今之昆仑山北坡寻找竹子的条件的。对于这样一个认识和结论，今人恐怕不会有任何怀疑。因为事实就是如此，21 世纪的文明人在没有现代化交通工具作帮手尚且不能，而况黄帝时期的人。

2. 文献记载的时代，即战国时代尚不具备中外文化广泛交流的条件，因为统一的中华帝国尚未形成，贸易、政治交往等都尚未开展，作为非孤立的、依附于社会整体的音乐，自然不会超越现实而先期交流。

我们肯定冯师的见解和结论，但更为其坚持历史唯物主义，活用历史唯物主义而受到启发：这就是如何解决史学研究与现实结合、与现实相关照的问题。

过去由于受"左"倾思想影响，"古为今用"、"历史为革命服务"的口号一定程度上影响了史学研究的正常进行，只要一提到历史研究与现实结合，人们就诚惶诚恐，心有余悸。

在冰雪消融，新世纪的史学曙光来临之后，历史研究与现实相结合的问题又一次被重重地提到了日程，付诸讨论。有学者指出：史学研究与社会现实相脱节的状况"使史学失去了发展的动力和内在活力"，"也是导致中青年史学工作者史学危机感的最深刻的根源。"[1]而史家如何一方面将自身对现实的关怀加以严格的限制，坚持学术对于现实的独立性，不至于将历史研究作为对现实需要的简单回应甚至附和，同时又将现实关怀贯注于历史研究，通过对历史的追问建构过去与现实之间的联系，以取得对现实的深刻洞见，又成为了当代史学面临

的另一个难题。

但也不是完全没有解决的办法。关键是史学研究要紧紧抓住现代化进程中产生的重大时代课题，然后向历史回溯，弄清这些问题所以产生、发展的来龙去脉，以此解答人们的困惑。

就中国古代音乐史的研究而言，澄清中国乐律何来，由此研究中国音乐何来，没有比这更重要的了。它所得出的结论可直接为一个多世纪以来人们争论不休的“欧洲文化圈”，以及由此衍生出的“欧洲音乐中心论”的成立与破产提供依据。冯师这里对“黄帝令伶伦作律”中有关文字的缜密考证与重新认识，就是“紧紧抓住现代化进程中产生的重大时代课题，然后向历史回溯”，“以此解答人们的困惑。”在以后的中国古代音乐史研究上，冯师找到了音乐史学研究与现实相结合的道路，为正确处理二者之间关系树立了一面旗帜。

（二）反诘穆天子西巡与西亚各国音乐交流史实

很长时间以来，中国古代音乐史的教学或研究，大多把《穆天子传》中所记“穆天子西巡”一事，作为中外音乐交流的开篇。理由是其中记录了穆天子西巡时带去琴、瑟、竽、龠、管、鼓、钟、建鼓、建钟、灵鼓等各种乐器，并且在一个叫做玄池的地方休憩，演奏广乐 3 天，等等。据此有的学者就说：“周穆王在公元前 10 世纪带出去的中国音乐，对于当时及以后那些地区的外国音乐，会产生一定的影响；同时，曾接触到外国文化的他的乐队和他所带来的傀儡戏艺人，又会在一定程度上，将外国的音乐文化转而影响中国的音乐文化。”[2] 冯师却不以为然，运用历史唯物主义关于“物质生活资料的生产活动是人类社会赖以生存的前提”的思想，结合文献考证，得出：穆天子西游带领庞大的乐队和笨重的乐器越过昆仑山，去西亚演奏，系不可信的结论。这是关于中外音乐交流起于何时的问题的讨论，也是中国古代音乐史中尚需弄清楚的又一重

要问题。

冯师如此结论，主要是基于"'其言不典'的《穆天子传》，是一部非常富有传奇性的小说。"[3]观点来自《四库全书》"按语"说其"恍惚无徵"，以及用"今退置于小说家，以求其当"对其定性的认识。

关于《穆天子传》的史料价值，一般史学界都认为它不可作为信史，而可能是小说。史学家赵光贤的意见具有代表性，他说："《穆天子传》说周穆王游行天下，遇西王母于瑶池，跟他饮宴等等。这西王母究竟是人呢？还是神？有人认为这是小说，我看确实像小说。尽管这是晋代的出土物，但很可能是战国时人作的，从文字上看决不像西周的东西，并不能因为在地下埋了比较长的一段时间，假的就变成了真的。"[4]这是对《穆天子传》书本身可信度的分析，认为它是小说，不可作为史料为信。还有一部文献，也提到了周穆王西游之事，这就是《列子》。在《汤问》一篇中，关于周穆王在当地欣赏音乐表演的记述更是活灵活现。所记音乐交流之事与《穆天子传》大体相仿。

那么，这部《列子》所记的是否就可信呢？《列子》之记依然是荒诞不可为信。当今的研究成果表明，《列子》在《汉书·艺文志》中有著录，其后亡佚，于是晋人张湛就伪造此书并加注，这就有了后来的《列子》一书。说它是伪造之书，道理很简单，因为书中不知不觉地带有了佛学思想。"我们都知道，传说列子是战国时人，与庄子同时，而汉朝以前中国是没有佛学思想的，当然不可能产生这种作品。"[5]著名学者季羡林的研究也认为，与《穆天子传》内容相关的音乐方面的记载，系由"钞袭佛典"而来。①

---

① 参见杨伯峻撰：《列子集释》，中华书局，1979年10月版，第350页。

而在音乐史界，人们却还一直把它当作信史，这应该说是危险的。但是本文要说的是：冯师得出结论的基础，还并不局限于古今学者对该文献考证的旁征博引，在本文看来，关键的、起主导作用的在于他脑海里的对历史唯物主义的运用。且看他于文献之外的分析："过去有的学者对'玄池'进行考证，说它与现代的里海相连，还说记载不明的囗山是指今阿富汗的蜀山，等等，① 是脱离开历史条件的孤立的考证结果，是不能令人信服的。再说我们也无法理解，大约在公元前 1000 年左右，即或一个位尊权重的帝王，如何带领庞大的乐队和笨重的乐器越过昆仑山，去到西亚演奏"云。[6]

（三）质疑张骞从西域带回《摩诃兜勒》

这也是一个需要亟待澄清的问题。时至今日，一般的中国音乐史专著或教科书，都把张骞从西域带回的《摩诃兜勒》、李延年据之创作新声二十八解，认为是西域音乐传入中原之始的重大事件。而更多的则是将其视为少数民族鼓吹乐传入中原的象征，此后，鼓吹乐便在中原大地上流传开来，成为中国传统音乐的一个重要组成部分。冯师认为此有疑点，值得商榷。

此前就曾有人提出过怀疑，比如像宋代人郭茂倩，今人阴法鲁等。冯师的解决方案是，分别考证记载此事最盛的两部古代文献——崔豹的《古今注》和《晋书·乐志下》——提出质疑，指出："张骞传入《摩诃兜勒》之说更令人值得怀疑之处还在于：既然张骞两次出使西域才获得《摩诃兜勒》，它又经过汉武帝宠幸的协律都尉李延年创编成二十八首乐曲，而且又被用作宫廷武乐，在历来重视宫廷礼乐制度的中国古代，事件不可谓不重大。但是我们在正史《史记》和《汉书》中，却都见不

① 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》上册，人民音乐出版社，1981 年 2 月版，第 40 页注①，注②。

到这一事件的记载。"[7]在本文看来，这还不是能最终说明问题的关键，因为在浩如烟海的中国古籍文献中，所有重大的、或有影响的事件并不一定都是在正史中记录，或以正史记录为准。中国文献学上的资料之丰富，正如一座无尽的矿山，其中蕴涵着不可数计的宝藏。另外，就史料的价值而论，正史较之正史之外诸史，如别史、杂史等中的史料，其可靠性要少许多。原因是多方面的，而其中最主要的则是东汉以前的正史撰著，皆出自一家。如司马迁之著《史记》，班固之著《汉书》。集体官撰正史则是自东汉以后。然而这又带来了另一个问题，即修史者时常受到政府派贵臣为监修者的监督，自唐以降尤甚，可以说"所谓正史，几乎都是历代政府监督之下写成的"。[8]这样一来，史实的可信度和客观性自然要受到一定影响。因此，对于冯师就此问题仅限于正史不载而得出结论，似说服力不够。

就一般的研究方法而言，依据正史进行研究，为寻找新的史料，以补充和订正正史，就必须求之于史流杂著的帮助。这里的张骞出使西域是否带回《摩诃兜勒》的历史记载，在正史以外之史流杂著中，至今也未见有新的史料被发现，但是冯师依然得出了正确的结论。笔者认为，这又是他运用历史唯物主义指导古代音乐史研究，正确取舍历史文献的结果。在本节的最后部分，冯师写道：异域的音乐文化从传人到吸收和发展，往往需要一个较长的时期。在汉武帝时期，宫廷皇族贵戚对西域事物感到新鲜的，首先是他们的土特产及其杂耍之类。胡风盛行、胡乐为洛阳的帝王贵胄所钟爱，大约是在将近三百年以后的东汉灵帝前后，如果假设《摩诃兜勒》是在这时期或其后传人并发展，可能性是比较大的。① 这种看问题的方法

① 参阅冯文慈著：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年7月版，第33页。

和认识问题的思路，将社会存在作为一切认识的基础，不正是历史唯物主义所一贯强调的：不是社会精神生活和政治生活决定社会物资生活，相反是社会物资生活决定社会精神生活和政治生活的观点吗！

至此，本文关于冯师在《中外音乐交流史》中，贯彻、活用历史唯物主义匡谬正误的举例暂告结束。而冯师对于中国古代音乐史研究所展示出的历史唯物主义与运用史料的科学有机统一，尤其值得说上一说。

首先，在中国古代音乐史的研究中，必须坚定不移地坚持以历史唯物主义为指导。不能因为政治上的因素而对马克思主义理论全盘否定，否定其辩证唯物主义和历史唯物主义的科学性。

其次，坚持历史唯物主义并非就是与单一史学思想划等号，它一样可以百花齐放。

"在当今世界，任何一个国家的任何一个学术领域，都不可能是纯而又纯的一种学派，但这并不意味着某个学术领域中没有起主导作用的理论体系和学术思想的存在。中国史学自20世纪二三十年代以来，由马克思主义唯物史观同中国史学中的优秀的思想遗产和历史进程相结合，形成了中国马克思主义史学，成为当今中国史学的主流。这个主流的存在和发展，一方面在历史观上具有完整的理论体系，另一方面在研究风格上具有鲜明的民族特点。从世界范围来看，这可以说是当代历史学的中国学派。否则，中国史学不仅在发展方向上会出现迷茫，而且也会失去同外国史学对话的根基。因此，在坚持唯物史观的方向和指导方面，中国史学应视为第一件大事。"[9]同时，我们说以历史唯物主义为指导思想，并不是只有马克思主义史学流派和非马克思史学流派之分。实际上，在马克思主义史学内部，存在有不同学术观点、不同倾向、不同方法、不同

主张的情况，完全是正常现象，进而形成不同的潮流与学派，实现百花齐放也是完全可能的。

但是，也必须清楚地看到，马克思主义本身虽然是真理，但它不是检验真理的标准；历史唯物主义是历史研究的指导思想，它却不能代替实际的、具体的历史研究。它需在实践中不断地丰富完善，接受实践检验。

在坚持以历史唯物主义为指导和辩证地看待历史唯物主义方面，冯师早就有所觉悟，他说“我至今仍然认为唯物史观是用以观察和剖析历史的一把金钥匙，不改初衷。但它确实需要循时而进，不断充实发展。”[10]

最后，马克思主义历史观是历史唯物主义和实证史学方法的有机统一。

过去的史学研究，无论大史学，还是音乐史，总是把历史唯物主义与历史实证对立起来，非此即彼。这些都是不对的，是对马克思主义历史观的曲解。历史唯物主义之所以成为科学，就在于它排除了历史唯心主义把思维作为研究出发点的错误倾向，从社会存在中寻找历史发展的根源，寻找社会意识产生的基础。历史唯物主义就是分析历史发展中所表现出的各种现象，以求得其规律的方法论。因此，马克思主义历史观也是非常强调对史料的占有的。马克思就曾说过：研究必须充分地占有材料，分析它的各种发展形式；探寻这些形式的内在联系。①

马克思为了写好《资本论》，每天都去大不列颠博物馆查阅各种资料，辛苦工作了约20年，在这样极其充分地利用丰

---

① 参见《资本论》第二版跋，《马克思恩格斯全集》第23卷第23页。

富材料的基础上，才写作成功。[①] 历史唯物主义自引入中国以来，曾造就出一大批颇有成就的历史学家，像郭沫若、范文澜、翦伯赞等。郭沫若在实证研究方面的功力，即便非马克思主义的史学家也是承认的。当年，傅斯年他们推荐他担任中央研究院的院士，大概也就是看重了这一点。

本文认为在音乐史学界，冯师可谓是典型的正确理解和运用历史唯物主义的学者之一。在有些人那里，历史唯物主义与历史实证总是冲突不断，这也是一直困扰马克思主义史学健康发展的重要症结所在。新时期的史学论辩，始终摆脱不了对这方面的讨论，因为要正确地解决这方面的问题并不容易。从前述中可以清楚地看到，冯师在对历史唯物主义的灵活运用和对文献、史料探源索隐、纠谬质疑方面都表现得非常出色。他立足史料，把历史唯物主义作为全面思考、理解历史对象的思维工具，使历史之谜的揭示更进一步贴近历史本身，从而避免了在研究中因无谓的繁琐考据可能带来的迷失，然后通过对一些历史现象的研究，获取它深处和背后的历史内容和意义。这些冯师在撰写《中外音乐交流史》中，在涉及中国古代音乐史研究方面，都做得非常优秀。

用科学的理论武装音乐史学研究，正确处理历史唯物主义与传统的实证史学之间关系，冯师以其卓有成效的学术研究，为后辈学人树立了榜样。

二、以扎实的史学功底为依托开创新说

“博学与高识”是研究史学、哲学或者其他学科的人经常

---

① 参见赵光贤著：《中国历史研究法》，中国青年出版社，1988 年 5 月版，第 91 页。

提到的一个并列词。二者虽然是并列关系，但是意义却有着根本上的不同，不能等量。博学未必就有高识。有的人知道的东西很多，却不能加以系统化、理论化，从中提取出有益的东西来；但高识一定建立在博学的基础上，高识一定博学。

冯师可以说是既博学又能高识的一位严谨学者。《中外音乐交流史》中涉及到的中国古代音乐史的研究成果表明，他不仅具有扎实的、一般人难以企及的史学文献功底，而且具有令人赞佩超乎常人的学术见解。兹举二、三如下：

（一）辨傅玄《琵琶赋》中所记琵琶年代之真伪

西晋哲学家、文学家傅玄曾撰文《琵琶赋》。在“序”中，他借“故老”的话，说细君公主下嫁乌孙时（以后细君公主亦称乌孙公主）携有长颈圆盘式琵琶。以后的《晋书·乐志》《初学记》《通典》《太平御览》等均从此说以记载。

冯师忖量：按细君下嫁乌孙的史实分析，琵琶在西汉武帝时就已经创制完成。但是后来直到东汉末成书的刘熙《释名》和应劭《风俗通义》以前，在这样一个长时期内，却没有见到有关琵琶的记载。在刘熙《释名》和应劭《风俗通义》之中，虽然收录了“琵琶”（用字不同），但是却依然未见乌孙公主携带琵琶下嫁之事。比较而言，《释名》和《风俗通义》的史料价值显然要比《琵琶赋·序》的“故老”所云可靠得多。通过考证冯师发现，长颈圆盘式琵琶，是东汉末期的“近世乐家所作”，它“出于胡中”，是游牧民族“马上所鼓”的乐器。它在中国中原的出现，大概不会早到汉武帝时期，而是在东汉末以前不太久远。加上魏晋时期，在中华大地上、在文人中间，回荡着一种离经叛道的精神，同时也是奇说异谈盛行的时代。于是冯师得出结论：所谓乌孙公主携带琵琶下嫁的传闻，也许正是有关奇说异谈流

传的结果。① 换言之，细君公主下嫁时的汉武帝时代，尚未有长颈圆盘式琵琶存在的可能，它的出现应是在东汉末的魏晋时期。

问题提出来了：一、长颈圆盘式琵琶是外来的，是“出于胡中”之物。二、它的出现不在汉武帝时期，而可能在东汉末之魏晋时期。这都是新观点，在现今的中国古代音乐教科书及专史中鲜有这样的提法。

琵琶现今是中国民族音乐中不可或缺的重要乐器，也是中国音乐在世界音乐舞台上与外国音乐争盛、交流的主打乐器。中国古代音乐史无论是专著还是一般意义上的教科书，都免不了有关于中国琵琶历史的叙说。但就目前的情况来看，所论琵琶历史的文字，多数要么雷同，要么完全一样，对结论构成缺乏逻辑分析。更为可惜的是，有的在论述时也同样引用了上述傅玄《琵琶赋》的材料，却没有就其中有关的问题作精深研究，以至于得出“约在公元前 105 年，中国工人参照了筝、筑、箜篌等木制乐器，又制作了一种乐器，也叫琵琶。这琵琶制成之后，曾有乌孙公主带到西北少数民族中间去应用。据后来傅玄（217—278）在琵琶赋序里面所描写，这个琵琶的音箱是圆形的，它的柄是直的，它有四弦、十二柱”这样的结论。[11]这尚有情可缘，因为这是通史里的话，不是出自专门研究乐器的乐器史书中。而《中国大百科全书·音乐舞蹈》卷中的“琵琶”专门词条②也这么说，这就令人遗憾了。

本文认为冯师的分析及由此得出的结论，是合乎逻辑有理有据的，其鉴别史料真伪的功力之高妙既令人惊叹，却又在人

---

① 参阅冯文慈著，《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998 年 7 月版，第 34、35、36 页。

② 参见《中国大百科全书》“音乐舞蹈”卷，中国大百科全书出版社，1989 年 4 月版，第 511 页。

们预料之中。这时，我油然想起冯师关于如何处理史料对我反复说过的话。他说：史料收集之后，不能不加区别地拿来使用，一般地说材料的真伪和作者、年代是密不可分的。我们可以通过对材料所记载和反映的史实、思想渊源、文体风格等方面的考察，发现矛盾推究真伪，找到真正可考的材料。

回首冯师对傅玄《琵琶赋》中所记琵琶年代及史实真伪的考证，可以想见，他一直都是这么做的。人们可以说“凡是都不可盖棺定论，需待实践检验”，倘若冯师之结论仅为一家之言，它的先期研究和已经察觉到的细节问题，至少目前尚未有人洞察，仅此就很了不起，更何况他对以上历史文献的考异正讹，至今令人无话可说！

（二）“变文”中的说唱相间形式来自佛经的“长行”和“重颂”

变文是产生于唐代一种说唱艺术，传统上认为它的说唱相间表演形式乃中国土生土长，依据是在先秦荀子的《成相篇》、楚辞、汉赋、乃至乐府里的《孔雀东南飞》《木兰诗》中，就有散文韵文相间的形式存在。冯师在写作《中外交流史》涉及此问题时，却发现了与传统看法相左的另外一个问题，即变文之说唱相间的这种表演形式，并非是中国传统文学作品中的散文韵文相间形式的惯性延续，而是受印度佛经“长行与偈颂相间”的影响，“认为它渊源于印度佛经。”[12]理由是：

1. 已有的研究成果：周叔迦认为变文中说与唱相间的特点，是由佛经的“长行”和“重颂”、“偈颂”而来。① 陈寅

① 参见周叔迦《漫谈变文的起源》，载《敦煌变文论文录》上册，第249页。

恪也有同样的观点。[①]

2.《成相篇》、楚辞、汉赋、《孔雀东南飞》《木兰诗》等中，没有变文那种又说又唱的散文、诗歌反复相间的结构。

3. 笔者只是就变文的“说唱相间”这一点来说，认为它渊源于印度佛经。

4. 至今未有例证表明：变文的散文、诗歌相间“应当”来自中国民间，相反佛经的俗讲却采用了中国民间的散文、诗歌相间的文艺形式。

冯师常讲，做学问搞中国音乐史研究，要注意“抓两头”，一头抓现有的研究成果，另一头抓史料。从冯师对变文说唱相间形式由来的考证，他显然也是这样做的。史学家翦伯赞认为，史部以外的群书中的史料，其可靠性高于史部诸史上的史料，因为它们不是有意为了保存某种史料而写的。虽然它们行文记事，也夹杂着主观的意识，特别是各种文艺作品，如诗词、歌赋、小说之类，但是在这一类书籍中所表现的主观意识之本身，就是客观现实之反映，因而它不但不破坏史料的真实，反而可以从侧面反映出更真实的史料。[②] 冯师得出以上结论，正是建立在对所谓史部史料之外之群书、中国古代文学体裁及作品作深入研究的结果，同时关照研究前沿，借鉴前人研究成果，以期使结论在理论与实践上都能经得起检验。

（三）古龟兹乐曾受到古印度音乐文化的影响

古代龟兹乐调理论留存今日的唯一记载可能要数苏柢婆之七调，这也是关于西域音乐文化与中原音乐文化交流的重要记

---

① 陈寅恪说：“案佛典制裁长行与偈颂相间，演说经义自然仿效之，故为散文与诗歌互用之体。”（见《敦煌变文论文录》下册“敦煌本《〈维摩诘经·文殊师利问疾品〉演义》跋”，第447页。）

② 参阅翦伯赞著：《史料与史学》北京大学出版社，1985年9月版，第16页。

载。学者们多数认为苏祇婆七调渊源于古代印度，[①] 亦即中国古代龟兹乐调理论渊源于古代印度。这是一个具有挑战性的命题和颇有学术价值的探讨。它着眼于交流，却对中国古代音乐史的研究，尤其是对隋唐燕乐二十八调理论的研究以启迪。冯师将广博的文化学积累和精深的乐律学知识有机结合，论证了古代印度音乐对古代龟兹音乐的影响，从而得出在中国古老的龟兹音乐中具有古代印度音乐的成分。

宏观上看，公元前4世纪阿育王统治时期的古代印度，势力曾一度远播龟兹和于阗（今新疆于田）。其佛教文化深深地影响到这一地区，迄今所见的龟兹乐曲中，始终以佛教内容乐曲为最多。微观上，依据是1904年在印度出土的“七调碑”中有四调与苏祇婆七调中的四调相同。

但是对于谁先谁后，亦即是谁影响了谁，学界有意见分歧。由于“七调碑”是7世纪的遗物，而苏祇婆进入中原的时间是568年，这样有的论者就提出，既然“七调碑”的镌刻年代晚于苏祇婆进入中原的年代，为什么反而说龟兹乐调理论渊源于古代印度，从而得出“七调碑”中与苏祇婆七调相同的四个调名，很可能是古代印度人从龟兹乐中借取的结论。

作为成熟的音乐史家，面对非此即彼的两难问题，冯师首先是不盲从，其次详细地占有材料，从材料中导引出结论，最后宏观微观综合分析，以求做到全面准确。他立足于对产生于印度公元2世纪的《乐舞论》与七调碑进行比较研究，认为“‘七调碑’中记载大体上与《乐舞论》的论述相合。苏祇婆的七调乐理理论可以追溯到公元2世纪的《乐舞论》。”[13] 如

① 参阅向达著：《唐代长安与西域文明》，三联书店，1957年4月版，第255页~256页。［日］林谦三著、郭沫若译：《隋唐燕乐调研究》，第14页~27页。常任侠著：《丝绸之路与西域文化艺术》，第78页~88页。

果以时间早晚来定孰先孰后的话，显然冯师的结论是成立的。

三、借鉴新的研究方法为音乐史学研究所用

在《中外音乐交流史》的写作中，冯师留给晚学的不仅仅是令人眼睛为之一亮、供学人享用的研究成果，更重要的是其在《中外音乐交流史》的研究中，借鉴新的研究方法的作法。它们给后学留下的有益启示，不可限量。

（一）用历史认识论明确《景教三威蒙度赞》的音乐性质

根据已知材料，基督教音乐是伴随基督教于唐朝时传入中国。但是由于到中国传播景教赞美诗的使者阿罗本是叙利亚人，故论者对此景教赞美诗是否具有真正意义上的基督教音乐特性产生怀疑。这其实是说传入中国唐代的景教赞美诗，很可能不是真正的基督教音乐。这确实很难说，因为流传后世的《景教三威蒙度赞美诗》只有歌词、没有乐谱。

这就是人们常说的"巧妇难为无米之炊"。对此"无米之炊，"冯师没有束手无策，而是独辟蹊径，调整研究思路和选择新的突破口，使乌云密布的天空顿时变得阳光普照。

一是以佛教传入中国后的情形为参照，即"曲从方言，而趣不乖本"。判断《景教三威蒙度赞》的曲调也必然具有强烈的中国化特征。他估计，"《景教三威蒙度赞》如有曲调，可能正像佛教传入中土以后，借助中国民间音乐宣传其教义一样，也是采用'依声填词'的办法——选取中国民间曲调，配置上翻译来的赞美诗歌词。"[14]这种"估计"无疑有其合理性，因为，基督教与佛教同为外国传入中土，它们在传播和发展的逻辑上，应该具有相同或相似的轨迹。

但根据冯师秉承治学严谨的一贯态度和始终独具匠心的研

究方法，对基督教音乐性质的判定，并不会就此简单地做出结论，草草地收尾，他会再一次于荒漠中开辟绿洲，用新的视角和材料推测出另外一种可能。果然，在此问题讨论的最后，冯师作了一个重点补充，意思是根据已有的可靠材料，也不排除原汁原味的基督教音乐曾经回荡于华夏大地上的可能。①

这里我们要学习的至少有两点：一是冯师这里的研究，具有强调新时期历史认识论的性质②。中国史学观念中有着较为深厚的实证主义传统。其观点是，史料可以自己说话，历史认识是一个纯客观的过程。全盘否定史学家在认识过程中的能动作用和历史认识的主体地位，历史学也因此只能作为“若干个别事实的知识”，“而使自己脱离了作为普遍规律的知识的科学”，[15]最终引起史学社会功能危机。历史认识论研究的兴起，“彻底粉碎了考据学家赖以安身立命的对所谓事实的崇拜与幻觉”。[16]使历史认识的主体与客体、史料、历史事实等基本概念被重新解释或确立。主体意识结构、认识主客体之间的关系、历史认识的相对性等问题，又重新被提到重要议程。冯师对《景教三威蒙度赞》音乐性质的认定，就是借助了历史

---

① 依据是，“据记载，到787年当时在长安侨居的外籍人就达4000人之多，前述845年后景教教士有2000多人被逐，均可据以推测侨居者社会的影响。在长达将近200年的时期中，这类人士中有的自然会采用赞美诗的原文和原有曲调，在波斯寺（大秦寺）来歌唱。再如前文所述，尊唐玄宗之命，由僧罗含、普论与佶和等18人‘于兴庆宫修功德’，即在皇宫里‘做礼拜’之类，有少数中士信徒参与其中咏唱，也是可能的。”（冯文慈著：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年7月版，第133页。）

② 在新时期史学的范型特征中，史学研究强调对人类社会生活的各个方面做综合的历史考察；强调单纯史料考证的局限性，重视理论概括和历史解释能力的提高；提倡多学科的研究方法和多元化的思维模式。更为重要的是，新史学普遍强调认识主体在历史认识中的能动作用，认为认识主体与客体之间是难以剥离的等观点。（参见《新时期中国史学思潮》，当代中国出版社，2001年6月版，第54页。）

认识论功能，使问题逐渐明朗的。

二是中国史学中的实证主义传统在冯师这里，并未因“新史学”崛起而被忽略，相反依然像以前一样，在发挥它应有的作用——为确定原汁原味的基督教音乐可能于唐代回荡中土，提供历史依据。

（二）用开放式的研究方法佐证维吾尔木卡姆乃古代龟兹音乐的接力者

源远流长的木卡姆音乐由何而来，在魏晋南北朝及隋唐时，艺术性高于其他乐伎的古龟兹乐，后来为什么像蒸发了一样，消失得无影无踪？《中外音乐交流史》在回答此渺茫难稽的问题时，没有就音乐传播之间直接就事论事，而是变换研究视角，放眼于对民族史及其文化变迁的研究，用历史上民族间音乐文化交流的客观性回答了上述问题，认为“维吾尔族继承了古龟兹乐。”[17]具体是：

公元840年，久居内蒙鄂尔浑河流域一带的回鹘族部落，分三路西迁。一支定居今吐鲁番盆地，称“高昌回鹘”；又一支到达葱岭西，称“葱岭西回鹘”；第三支迁往河西走廊（在今甘肃），称“河西回鹘”。前两支回鹘的势力在天山南路迅速发展，消灭了龟兹（在今新疆库车）等邦国。于是以这两支回鹘作为主体，在漫长的历史过程中，与天山南北的龟兹人、焉耆人、于阗人、汉人、吐蕃人、契丹人、蒙古人等逐步融合，繁衍生息，形成明清时期的畏吾儿人，即现代维吾尔族的先人。而第三支的“河西回鹘”则是今甘肃裕固族的先人。因此，经过西迁在今新疆南部定居下来的经历过与龟兹人等融合的回鹘人，即今南疆维吾尔族的主要先祖，应当就是龟兹乐的合乎历史逻辑的主要继承人。

所谓应当，就是还有一个不争的事实，即从逆向考察分析，现在中国境内的木卡姆较之世界其他地区的木卡姆最为丰

富完整，被誉为“东方艺术瑰宝”。这说明在古代艺术性高于同类音乐的龟兹音乐无疑对它们产生过影响。

在史学研究中，对历史问题划句号是件困难的事，对错综复杂的历史问题划句号，则更是难上加难。我们虽然不能对冯师的观点马上盖棺定论，但是不可否认他的开放式的研究方法无疑增强了其研究成果的科学性。①

当前音乐史学研究，在很大程度上仍然是一种条块分割的研究模式，与其他学科的研究很少渗透。即使在音乐史学内部也是按照各分支学科的分工，画地为牢地进行工作。这种孤立的研究方式必然限制音乐史学工作者的视野——总是用一种惯用的、单一的思维方式去思考问题和解决问题。这就使研究者的研究很难有所突破，研究成果也相对缺少说服力。

冯师借鉴民族学知识和逆向考察方法研究音乐史，就是以开放式的研究方法和视角研究中国古代音乐史。他向后学昭示：时代在发展，我们已经无法固守某一时代确定下来的音乐史学学科界限，音乐史学不是古代、近代、现代各代音乐史的机械延续，也不是音乐文献、型态、乐器学、乐律学、古谱、琴学、音乐美学等的简单汇编，21 世纪的中国音乐史学研究应当突破封闭式的研究模式，向全方位、多学科、多视角的开放式研究模式转变。

另外，在反驳维吾尔木卡姆是伊斯兰教带入新疆的“阿拉伯文化”的观点时，冯师还使用了语言学知识，认为“文字的改变并不等于传统文化的消失。”[18]这也是在用开放式的研究方法研究中国古代音乐史。

---

① 所谓开放式研究，是相对于封闭式研究而言的，封闭式研究指的是研究对象的封闭；研究者主观的自我封闭；历史学与其他社会科学学科的封闭；研究视角的封闭性、单一性。开放式的 研究正好是反其道而行之。

（三）用计量史学、文化地理学、人种学研究法诠释胡乐繁盛唐廷之原因

唐代是一个值得中华民族引以为骄傲的朝代，但是在对待音乐的问题上，却给后人留下一个不解的谜团。即李氏皇族及宫廷达官贵胄青睐胡乐而使传统雅乐受到冷遇[①]。汉族一统天下的唐朝为什么如此酷爱胡乐？（从九、十部乐中可以看到，汉族音乐只占很少部分），就现有的材料和传统的研究方法来讲，要回答这个问题很困难，困难的犹如“老虎吃天”。冯师可是别出机杼——取计量史学、[②] 文化地理学、人种学的研究方法，使恍惚无证的问题具体化。

冯师认为决定唐代宫廷接受胡乐的主要因素是：1、李氏皇族祖籍属与西域通道紧密相连，在语言、文化、生活风习方面自然息息相通的陇西。2、唐朝宫廷的帝、王、后妃以及进入正史列传的中坚人士，自初唐到唐玄宗为止的鼎盛时期，大约有63%是在与西域比较接近或相连的地区——陇右道、京畿道、关内道、都畿道和河东道（今陕西秦岭北、河套、甘肃东部、宁夏、豫中豫西、山西等地）。另外，唐高祖之母元贞皇后为独孤氏，而这一贵族家系和匈奴族在血统上可能多少有些牵连；又，唐高祖李渊的七世祖李嵩本是十六国中西凉的创建人：这两个因素也可能会加强李氏皇族对于西域音乐的亲融力。[③]

本文认为冯师这里的分析是建立在量化基础上的研究，其

---

① 参见秦序编著：《中国音乐通史简编教程》，吉林音像出版社，2001年6月版，第39页。

② 即对研究对象以数字化、细化、量化，并综合运用人种学、地域文化学等方法研究特定历史时期的音乐文化现象。

③ 以上参阅冯文慈著：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年7月版，第48页。

客观性为一般材料和研究方法所不及。特征是尽量避开纯文字官司的纠缠，代之以微量的具体史实，使通向结论的逻辑更具有客观性。当今，随着史学研究重点的转移和许多新研究领域的开拓，特别是人们要回避其他研究方法可能带来弊端时，计量史学、文化地理学、人种学的研究方法必将日益发挥它应有的优势，为中国古代音乐史研究所常用。

此外，各种研究方法以及跨学科方法的更多运用，必将使21世纪的中国音乐史学出现研究方法的多元化趋势，而史学方法的多元化，又必将带来音乐史学研究的新的繁荣。

总之，通过研读《中外音乐交流史》，深知冯师是一位以历史唯物主义统领学术研究的学者。在历史唯物主义和传统的实证史学之间，具有使二者有机结合、相得益彰的能力和自觉。他在中国古代音乐史领域大胆质疑，谨慎求证。在推出新说上，言之成理，持之有故。独到的研究视角和方法有力地践行了新时期史学新潮所倡导的、用多元手段研究史学的共同理性和追求，堪为学界楷模。其所撰著的《中外音乐交流史》也遂成为学术含量高卓、令学界人刮目的重要学术著作。

参考文献：

[1]吴廷嘉《史学研究的重点转移与未来展望》，《光明日报》，1988—5—4.

[2]杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981. 40.

[3]冯文慈《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998. 9.

[4]赵光贤《中国历史研究法》，中国青年出版社，1988. 123——124.

[5]同[4]，122.

[6]同[3]，9.

[7]同[3]，32.

[8]翦伯赞《史料与史学》，北京大学出版社，1985. 16.

[9]《瞿林东坚持唯物史观指导下的创新》,《求是》. 2000,(11)

[10]冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》《冯文慈音乐文集》上海音乐学院出版社,2005. 2.

[11]同[2],130.

[12]同[3],93.

[13]同[3],74.

[14]同[3],133.

[15]柯林武德《历史的观念》,中国社科出版社,1986. 148.

[16]王学典《二十世纪后半期中国史学主潮》,山东大学出版社,1996. 123.

[17]同[3],206.

[18]同[3],210.

(作者为中国音乐学院副教授)

原载《黄钟》2007年第1期

冯文慈老师对我学业和生活的影响

杨利明

早就听说母校中国音乐学院要在冯文慈先生80大寿之际，举行冯先生的教学56周年的学术成果研讨会。我们这些做弟子的非常高兴。为了这次活动，我和同在广电部门工作的两位师兄林玉明、程巍碰了两次头，商议怎么来给先生的大寿和学术活动做点事情。最后决定，由程巍到冯老师住处探听活动情况，并打算在会上说说我们的心里话。国庆节后的一天，程巍给我打来了的电话说：冯老师身体略显疲倦，对于学院举行的活动还不太清楚，冯老师还说如果我们在工作忙的话就别去了，并说：你和杨利明大学毕业论文当时出的题难了点，我当时事情也多了点。因而，对你们的帮助少了些。我听后稍感惊讶，略微一想，这就是老师品德的自然流露。老师总是那么自谦、平易近人，总是为他人着想，为弟子们着想，生怕给别人增加一点麻烦和负担。

其实，冯老师对我学业的教诲是很多很多的，指导了我三年的中国古代音乐史学课及毕业论文，在他那里我学会了怎么查资料、怎样做学习卡片，怎样分析史料、怎样去论证史料等等。可以说是不胜枚举，先生对传统文化研究的精深、对治学的严谨态度和因材施教的能力是弟子们公认的，在此我举几个小例子：先生看我的学习笔记，就可以知道我哪些字是倒插

笔，上第一课不讲文章，而是先讲逗号、句号、感叹号的基础运用，还记得有一次系里开谁的研讨会，有个高年级同学在黑板上把“会”字写成了繁体，其他字用的是简体。大家都没太注意，冯老师上台严厉地指出这是一种错误，是一种卖弄，是一种浅浮的表现。从此我知道了简繁体文字不能够并用。这点常识，可能大家听后没有太大的感触，但对于我现在从事的编辑工作是至关重要的。

回顾跟随冯老师几年的学习生活，很重要的一点收获，是冯老师激发了我对中国传统文化的兴趣和偏爱，影响我至今。今天在坐的专家前辈里还有修海林老师，我也要感谢他对我两年中国音乐史的基础教育和启示。为什么这么说，我可以坦诚地告诉大家，我的孩子 4 岁就开始背诵四书五经，现在他已 10 岁了，读了六年了，但我还觉得不够，要他读到 13 岁。2001 年我在负责中央台调频 101.8 时，就办了每天 30 分钟的《与经典同行　与圣贤为友》栏目，时间长达一年半，这可以说是开全国之先河，影响了全国许多青少年。这些举措的实施，不单是要勇气，更要有对传统文化的认知和热爱。

在中央电台工作了 13 年，每当有关学术上的疑难问题，我都会去电求教于冯老师，先生冯文慈老师都会认真、客观地告诉我，目前他所得到的信息是什么样的。从来没有说过：我以为……怎么怎么样。先生新出了著作和文章，就会通过同学送我一本，并题上“杨利明学友共勉”。每次见面或者电话，先生冯文慈老师都会认真询问我的工作情况，特别是对我家人的关心，仔细到孩子吃饭好不好。有一次，老师还婉转地告诉我，他小时，父母都会提醒孩子吃饭别吃撑了，而现在的父母是提醒孩子吃饱了没有。后来，我的孩子由于吃的太多，我们没有及时注意等原因，得过一场大病。回想起先生的话，才体

知到先生在细微处的一片慈心。我的家人特别感恩冯文慈老师，在与先生不多的学习和生活交往中，所感受到的益处和温暖。

（作者为中央人民广播电台音乐编辑）

桃李芬芳　继往开来

李世军

冯文慈先生在长期的教学与研究中，以出色的教学与学术成果在中国音乐史学科发展中留下了深深的足迹，为中国音乐史学的建设与发展做出了重要的贡献。本文拟从以下四个方面对冯先生为中国音乐史学做出的贡献作一简略的论述。

一、音乐文献与史料

在当代中国音乐学领域里，冯文慈享有崇高的声誉，以严谨精深、探微索隐的求实风范而著称史学界。他博古通今、学贯中西，尤其在音乐史学、乐律学研究、基础史料整理诠释方面，有着极高的成就。我们知道，"通中外古今之变，从来都是史家的最高追求。这绝对离不开史料。但堆积如山的史料本身什么也不能说明，唯有经过史家的抽象、剖析、概括，穷究底蕴，中外古今变迁之道才得以显现，历史才会变得具有'意义'"。[1]在长期的中国音乐史教学与研究中，冯文慈始终精心地收集整理音乐史文献并加以考订与点注。"冯文慈于1986年和1998年在人民音乐出版社出版了明代朱载堉的《律学新说》《律吕精义》的标点注释本。由于注释的重点在乐律学方面，并附有算术注释，因此，他的工作还反映了以乐律学研究带动音乐文献学的倾向"。[2]为了推动我国的律学与朱载堉著作的研究，冯文慈还编辑发表了《律学书目文目索引》

（与郭树群合作，《中央音乐学院学报》，1986年2期）和《朱载堉年谱》（《中国音乐》，1986年2期）、《朱载堉珠算开方术述评》《关于朱载堉的释文的订正意见》等，深入研究开拓出律学研究分层的理论。音乐学家王光祈是我国民族音乐学的先驱，他最早采用比较音乐学的方法整理和归纳了我国的音乐历史和历代乐律理论，为了向世人展示王光祈对我国音乐事业做出的贡献，也为了便于后学研究王光祈与他的音乐理论，冯文慈编辑、校注发表了《王光祈音乐论著选》（与俞玉滋合作，人民音乐出版社，1993年1月）。冯文慈在1998年发表的《中外音乐交流史》，主要在于叙述史实，用大量翔实的史料对许多延续多年的成说进行了质疑，并明确提出了自己的观点。他认为"中外音乐交流的历史发生过两次高潮。第一次高潮在南北朝隋唐时期，其主要内容是中国中原引进西域音乐，中华民族音乐文化的基础得以拓宽，悠久传统得到发展。第二次高潮始于清末民初的学堂乐歌，它基于爱国主义思想，伴随'西学'的深入传播而兴起，促成中国古代音乐文化向近代化的转折，对于中国近代和现代民族音乐的探索产生深刻影响。对于中外音乐交流的辩证发展，应该持有肯定性的宏观的历史感。不赞成当前否定学堂乐歌及其先驱的看法。认为清末学堂乐歌虽然经受外来影响而萌发，却是中国人民的主动选择。它并非中国人民被迫接受，也非'全盘西化'的产物。学堂乐歌的兴起并未影响到当时民族音乐的发展。20世纪20—30年代中国'国民乐派'的兴起，是进步的历史现象，是新文化运动影响下的成果，它并非是'全盘西化'的乐派。认为对'欧洲音乐中心论'影响的估计，应该实事求是。不能认为清末学堂乐歌、民初新文化运动以来广义新音乐的成就，是'全盘西化'影响下的恶果。'欧洲音乐中心论'的影响对民族音乐所造成的严重态势，主要是在80年代以后"。[3]

在当时学界盛行中国民族音乐衰微和把民族音乐的衰微归根于学堂乐歌的兴起，最终归因于“全盘西化”，甚至在持有“文化价值相对论”的学者否定学堂乐歌及其先驱的情况下，冯文慈鲜明地提出了上述观点，无疑在学界引起强烈反响。张静蔚先生作过这样的分析：“冯文慈认为20世纪中国新音乐是‘中国民族音乐的固有传统在近代获得重要的发展。所吸收的西方音乐文化，经过融会贯通，有的已经成为中国民族音乐的新成分’。他还认为‘引进学堂乐歌是中国人民的主动选择’。关于‘文化价值相对论’，冯文慈肯定了它的积极作用，同时也对它的理论弱点进行了分析，如它‘否定民族音乐文化在新的社会条件下的发展进步’；‘否定对任何音乐文化价值标准进行比较的必要性可能性’；过分‘强调各民族音乐文化孤立自在的独立性’。如果看不到‘文化价值相对论’的弱点，用文化孤立的观点来分析，那就难免走入误区，做出非历史主义的判断”。[4]这些观点充分体现了冯文慈的辩证唯物主义实事求是的学风，为我们充分认识中国近代音乐文化的发展开辟了一片新天地，同时也为研究和认识中外音乐交流的历史提供了大量的鲜为人知的史料。

冯文慈完成于1994年6月，发表于《中央音乐学院学报》(2000年3—4期）的《中国古代音乐文献目录概要》一文，是从目录学及学科基础的角度着眼，介绍了古代音乐文献的特点、古代目录学发展的主要脉络，并简述了现代成篇的音乐文献目录和本文的任务以及音乐文献目录简介等。如他所言：“大体上根据中国古代音乐史学研究已经达到的水平，提供一份概略的文献目录，并结合近年学术研究中出现的文献方面的主要问题，做些简要的介绍和分析。它对于以音乐学、音乐教育学、作曲、音乐表演为专业或一般人文学科专业的学生，和相当水平的音乐爱好者，可以提供些参考”。[5]由此而观之，

冯文慈所从事的这项基础性工作，看似是一篇“文献目录概要”，但其观照面及影响却十分深广，它涉及到“音乐学、教育学、作曲、表演和一般爱好者”等层面。其中“可以提供此参考”，体现出他为学为人的一种谦下，给学术一种支持，给后学一种追求。在我国清末民初的音乐教育家、理论家、乐歌作家曾志忞诞辰120周年、逝世70周年之际，冯文慈对他的《歌剧改良百话》（1914）一文作了整理标点注释，并在《中央音乐学院学报》再次发表（1999年3期）。此外，他还任十卷本六百万字《中华文明史》音乐学科的主编。冯文慈对音乐文献的考证和注释是持实事求是的态度进行考证和分析的，正如他说：“我是逐步才认识到这点的：对于古代文献应该有个慎重的态度，对待创立新说应该有个正确的理解；我为自己立下的原则是‘希望不添乱，争取尽量少添乱’。如果在掌握主要史料方面还存在着难以逾越的障碍，或只能利用前人已有的学术成果，那末希望创新岂不是难上加难吗？”[6]冯文慈正是这样告诫自己的学生，同时自己也是这样做的。他的深博造诣和坚毅、慎重的研究精神为我国的音乐史学术建设与研究做出了他应有的贡献。

二、治史与学术规范

20世纪80年代，中国音乐史学与其他学科一样，由于解除了“文化大革命”的政治影响与摆脱了现代迷信的禁锢，初步打破了一些陈旧史学观念的束缚，经过十多年的长足发展已经开始渐趋繁荣起来。中国音乐史学在整个社会思想大解放潮流的拍击下，在某些研究课题上有了突破性的进展和深化，同时也表现出在研究方法上的不足。当时中国音乐学作为一个总体学科的方法论探索并不活跃，仅见出版的音乐史论著作大都过分强调宏观研究，较少关注微观研究，限制了本学科的发

展。这种状况引起了具有远见卓识的音乐史学者们的警觉，由此，中国音乐史学方法论的问题引起人们的普遍关注。冯文慈就是对中国音乐史学方法论做出最早探索的其中一员，他认为“对宏观研究和西方史学理论的倡导，常常伴随对传统微观研究方法的批评，特别是针对传统考据学、训诂、校勘等等的贬评，甚至把它们视为建设新史学、开展新方法的障碍，我却认为不妥，同时也并不适合中国音乐史学研究的实际情况。对中国音乐史学的研究现状来说，宏观研究和微观研究都需要，都大有天地，都大有可为。史学史提示我们，有功底的史家，常常是在微观研究的基础上展开宏观，在宏观研究的俯视下展开微观。”[7]如此宏大的学术胸怀，也是史家不断追求的想望。“历史‘是现在跟过去之间的永无止境的问答交谈’，是‘过去的事件跟前进中出现的将来的目标之间的交谈’，‘是今天的社会跟昨天的社会之间的对话’”。[8]基于此，他认为中国音乐史的研究，“从宏观上看，就纵向研究而言，古史学者有必要尽量向近现代当代延伸，而近现代当代史学者有必要尽量向古代追溯。虽然学有专攻，研究课题不一定涉足太广，但这种延伸和追溯有助于加强学者现实感与历史感的统一与协调。古史学者延伸到近现代当代，不仅可以为逆向研究提供依据，而且由于现实感加强了，更便于推动灵感性思维，去触发古史中的关节。至于近现代当代学者向古代追溯，意义就更为明显，……不知古，何以知今？不知今，也难以御古”。[9]这种研究方法是学术与社会双边互动完成的，无疑把音乐史研究推向更深、更广的层次。就微观方面，他又谈到：“对于纵向联系进行科学研究时，可以有两种考察的方法，一种是顺向考察，一种是逆向考察。同时，‘任何科学的历史考察，都应当是相反方向的两种考察的辨证结合’。在中国古代音乐史的研究工作中，从宏观方面说，也可分为纵向联系方面的研究和横向联系方面的研

究：前者主要研究发展过程和发展规律；后者主要研究各个阶段的特点、作品、音乐家等等与同阶段的社会生活、思潮以及其他文艺体裁等等的联系。这两种性质的研究经常是互相结合、互相渗透、互相依存的。同时，在纵向研究中，由先及后、由古及今、由原因到结果的顺向考察，和由后及先、由今及古、由结果到原因的逆向考察，也时常是互相串结、互相验证的。”[10]他在这里强调的是，我们要用唯物史观的现代科学方法治史，研究音乐的发展过程与规律，阐释音乐历史事件和现象，为中国古代音乐史研究开拓出一片新视野。对于“逆向考察”之方法的现实意义，郑祖襄有过客观和理性的评述：“‘逆向考察’作为一种专门的研究方法被提出来则是 80 年代。‘逆向考察’被提出来以后，在学术界产生了广泛的影响。许多研究有意识地从这方面去考虑问题、寻找材料，上面讲到的乐律学、乐谱学、古代少数民族音乐、曲调考证等各方面的研究中都或多或少地结合运用着逆向考察的方法。逆向考察方法从各方面丰富和推动了研究的深入。”[11]早在 20 世纪 30 年代，中国音乐史学就与诸如社会学、人类学、经济学等社会科学的理论和方法结下了不解之缘，到了 80 年代末，跨学科的研究方法就已经成为中国音乐史学的主要研究趋势。冯文慈当时就提出“就横向研究而言，中国音乐史学向相关学科的靠拢，近年已有明显趋势。这不仅是由于受到当代文化潮流的影响，更是音乐史研究工作本身深化的必然结果。中国音乐史学本是中国通史下属专史之一，它需要和通史以及其内部诸学科如文化考古、文学艺术史、哲学史等进行交融……”。“值得特别提出的是民族音乐学。这一领域的某些学科，由于史料欠缺或不足，采取逆向研究的方法，假设的方法，可能机会要更多些”。[12]凸现出中国音乐史学研究工作者必须具备多学科的整合能力才能使研究工作深化。正像王学典说的那样：“西

方史学观念、史学方法的传入与流行，是近20年间史学史上的重要事件。这大大改变了大陆史学的走向，特别是激发了跨学科史学的勃兴。在西方的‘中国学’的压力与诱导下，从课题选择上，近十几年来的中国史界正在实现的两大转移，即垂直转移和平行转移。与此同时，史学界已开始向社会学、人类学、人口学、经济学等社会科学努力借取方法、模式和认识能力，并用这些学科的学理去阐释相应的历史现象。”[13]事实证明，无论“顺向”或“逆向”，无论“垂直”或“平行”，其关照的焦点——“历史真实”，而“史实”却基于文献史料之上。要使音乐史学走上合理性层面，必须使研究方法与文献史料得以高度整合。既用专业性的方法，进行专门性之史料收集、整理与解读；又用文献史料，进行对研究方法之衡量与考验。使方法体化于史料之内，史料融解于方法之中，由此所做之研究，才更趋于历史原貌。这就是冯文慈治史方法与学术规范之关键所在。纵观当时中国音乐史的研究现状，冯文慈认为“中国音乐史学所需要的多元化方法，只能在史学发展过程中，随课题范围的扩大而日趋完善；学人驾驭史学方法的思维能力的提高，也只能在这过程中逐步解决”。[14]

冯文慈从学科的运思中敏锐地感受到，只有在多学科方法的滋养下，中国音乐史的研究范围才能得以拓展，才能从宏观上把握，以此推动微观研究。我们从他的音乐史学研究中，不仅可以看到传统音乐史学研究方法有效的继承和运用，而且又能够看到在学术发展中新的研究方法的运用。这种治史方法不但启迪了当时的学界，而且影响了现在，直至将来。冯文慈提出的中国音乐史宏观研究方法，特别是对中国古代音乐史研究中的逆向考察方法论的阐释，给中国音乐史学研究的深化注入了兴奋剂，对摆脱传统封闭的研究模式起了一定的作用。他提出的音乐史学的研究方法是对中国音乐史学前景的乐观展望，

对中国音乐史的教学与研究的进一步深化具有建设性意义。

三、史学争鸣与创新

“就中国音乐史学来说，和其他许多学科类似，同样需要回顾百余年、五十余年，特别是‘文化大革命’那灾难性的十年。我认为，需要反思——这方面中国音乐史学做得如何？这是个值得重视，值得深入探讨的问题。事实上看法是存在着分歧的。我认为，主要的问题可能是，有的学者并没有如实估计‘文化大革命’极左思潮对于中国音乐史学的侵蚀和危害。”[15]从上面一席话语我们可以领悟到，冯文慈勇于面对历史，剖析自己，对历史上出现的“‘文化大革命’极左思潮”提出自己的观点，这种批判精神，致使21世纪之交，中国音乐史学界进行了回顾与反思，从而对杨荫浏的评价和“重写音乐史”成为两个重要与激烈争论的热点。

杨荫浏是一位杰出的音乐学家，他在中国音乐史、民族音乐学、传统乐律学、语言音乐学、音乐图像学、音乐文献学、宗教音乐、古琴音乐以及古谱的译解与音乐考古等领域都有很高的造诣。《中国古代音乐史稿》（上、下册），是杨荫浏继《中国音乐史纲》后丰碑性的音乐史著作；它凝聚了杨荫浏毕生的心血，是20世纪中国音乐学最具代表的专著。在这部图文并茂的65万言的专著里，以恢宏的结构、翔实的资料，征服了后辈学人。有学者这样评说：“我们更多的后学者是从那本《中国古代音乐史稿》（上、下册）了解杨荫浏先生的。这本著作现已流传于国内外，是高校教授中国古代音乐史的主要参考资料。作为音乐史学家，其学术价值已成共识。我们完全可以这样认为：“他是20世纪中的一个不可多得的承上启下的重要人物。”[16]也许是历史和学术的需要，20世纪末，《音乐研究》有关编委向冯文慈约稿，希望写些评论促进学术争鸣。

冯文慈"考虑到杨荫浏先生《中国古代音乐史稿》的崇高威望和巨大影响，同时又考虑到'左'倾思潮对它的负面影响需要反思和消除，因此将论题定在评论《史稿》。"[17]随之连续发表了《崇古与饰古——杨著〈史稿〉择评之一》《雅乐新论：转向唯物史观路途中的迷失——杨著〈史稿〉择评之二》《防范心态与理性思考——杨著〈史稿〉择评之三》《转向唯物史观的起步——略评〈史稿〉的历史地位》等文章，从唯物史观的立场出发，多方面、多角度实事求是地评述了杨荫浏的《中国古代音乐史稿》。冯文慈首先肯定了《史稿》的历史地位和它的学术价值，认为"杨荫浏先生是现代卓有贡献的音乐学家、音乐史学家。我个人总觉得，近二十余年来对其贡献的研究虽不断深入，但似乎仍有待扩展，而对其失误的揭示和研究则相当薄弱。其实，当杨先生在世时，在我和同行们进行学术探讨特别是闲谈时，也免不了会谈到他在学术思想方面的弱点，其中就包括'想把史实说得越古越好'之类，这时人们并没有因此贬低其重大成就的意图和心态。但是这类意兴所至的谈助，就我眼界所及，似乎至今又从未见诸文字发表。今天回想起来，这是为什么？特别是从促进'百家争鸣'，推进音乐史学术事业的角度来考虑，难道不值得认真思索么？"。[18]文章发表后，在学界引起了强烈的震动，由此引发了一场关于杨荫浏先生的历史功绩及其《中国古代音乐史稿》的争鸣与反思。① 这些文章，毫不掩饰自己的观点，与冯文慈展开了深入的辩论。他（她）们认为："先生（冯文慈，笔者注）论文中自然有许多真知灼见，读后受益匪浅，但是，就

---

① 对此问题展开讨论进行商榷发表的文章有：向延生的《再谈杨荫浏先生的'防范心态'》，孔培培、闻道（刘再生）的《也谈"崇古"、"防范心态"与"唯物史观"——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价》，刘再生的《评价历史人物的求实精神——再谈对杨荫浏的评价》等。

文中提到的‘崇古饰古’、‘唯物史观的迷失’以及‘防范心态’的三种观点和学术界对杨荫浏及其《史稿》的一贯评价存在着极大的反差。”同时还认为：“冯文慈先生是一位我们尊重的学者，也是治学一贯严谨的音乐学家。……拜读了冯先生的‘择评’系列论文，我们不禁反复思考这样一个问题：严谨与偏颇为何会发生在同一位学者的身上？是当前经济大潮冲击下，学风浮躁、急于求成的一种反映？抑或是思想方法片面性带来的不良后果？甚至是心灵深处尚潜伏着‘左’倾流毒的病根？我们不敢妄下结论”。[19]也有许多学者认同冯文慈先生的意见，如“陈应时则从冯文慈先生最近评述《中国古代音乐史稿》的系列文章谈起，认为杨先生如在世，是一定会欢迎这样的不同意见的。因为他曾经在1972年，由吉联抗先生转呈两篇文章，与杨先生在学术上进行了不同意见的讨论。杨先生看了论文后，不但没有生气，还带信请陈吃饭。‘他说，你的文章很好，我要把这篇文章给全所的青年研究人员传阅。……而后来在《史稿》以及1978年再版的姜白石研究中，先生都作了修改’”。[20]此外，还有学者对杨荫浏先生撰写的两部中国音乐通史《史纲》与《史稿》进行了比较研究。笔者认为任何事物、任何人和任何理论都会受到当时历史条件的限制，受到政治、经济、文化等社会环境的影响以及人的认识的局限，都会打上时代的烙印。对于任何一位历史学家与任何一部历史研究的著作，无论他（她）的为人多么的高尚和其研究方法与著作的学术价值如何，我们都应该持着审慎与宽容的态度，从客观的角度出发去进行评价。对专著中存在的一切缺点和不足，我们都应该真诚地提出自己的看法与认识；只有这样，历史研究才能不断丰富，史学研究才能在一个健康的环境中得到发展。冯文慈正是抱着如此的态度，以坦荡和自我超越的精神，使得他的评述表现出一片赤诚与光彩。

“如果说‘一切历史都是当代史’，那么，音乐史的重写’就是常常发生、极其自然的学术行为。世纪之交，一个学术思想越来越自由多元的时代，人们或许难以想像黄旭东、戴鹏海、陈聆群、冯文慈、梁茂春、居其宏、冯灿文、张静蔚、戴嘉枋等学术前辈旗帜鲜明地提出‘重写音乐史’主张的勇气及所引起的强烈震动”。[21]20世纪80年代末，香港的刘靖之最早提出了“重写音乐史”，1998年黄旭东发表文章《要还近代音乐史以本来面目，要给前辈音乐家以科学评价——评汪毓和先生“中国近现代音乐史”》（发表在《天津音乐学院学报》1998年3期），对教材《中国近现代音乐史》提出批评；而后2001年戴鹏海发表了《重写音乐史——一个敏感而又不得不提的话题》（发表在《音乐艺术》2001年1期），对汪毓和的专著《中国近现代音乐史》提出了批评的意见和重写的要求。2002年在福建召开的“中国音乐史学会第七届年会”上，“重写音乐史”成为中心话语，在会议上冯文慈表明了自己的观点。他认为“如果是从‘重写’中国近现代音乐史的角度来考虑，针对当前高等音乐、艺术院校和高师音乐、艺术系科本科的正规教学来说，首先需要考虑的重要问题是：正确处理近现代史内部古、新两个传统并存的关系，使其保持符合客观史实的平衡，以及近现代时期古老传统的发展及其与古代时期有关内容相衔接的问题。从史学论著的发展历程来看，前人写过的时段和内容，后人总需要不断地重新反复咀嚼，创造新的成果。中国音乐史也是如此。原因常常是由于：客观上发现了新史料，促成对史实的新认识；或者是主观上对史实产生了新认识，促成对史料的新开拓；乃至早先对史事认识的萌发业已成长；等等。……，中国音乐史学著作也大体如此，因此它们总会打上时代的钤记。这点不但早已有理论阐明，从音乐史学史的实际发展中也不难了解。当我们声称某部重要的或顶

尖的著作无人企及、无人超越时，应该是就它在所处时期的地位而言，或者是指以某时期为限、某问题为限而言，而从史学史的长远发展来说，即或是某个时期的顶尖著作或早或迟终究也是会被超越的。"[22]他的“重写音乐史”观点涉及到重新构建中国近现代音乐史的整体框架和对一些史料进行重新认识的必要性，是对“传统与现代”二元统一的把握与诠释。学者陈聆群诚恳地评述到："冯先生的文章提出了在中国近代音乐史教学中所存在的一个由来已久的问题，即：在本课程中只局限于讲述清末民初学堂乐歌以来的新音乐文化的历史，……从而造成了对新兴的与古老的两个实际并存的音乐传统在历史内容表述上的偏废，以致形成了理应构成一门统一学科的中国音乐史，在古代史与近现代史相互衔接上的脱节。这是更带根本性全局性的问题，涉及到必须重新构筑中国近现代音乐史的整体框架。这里就要说到对于‘新音乐’这个中国近现代音乐史上出现的概念涵义的认识。如冯先生文章所说，……这两种看似发自两个极端的见解，却都以为在中国近现代音乐的发展中并无传统音乐的作用与历史地位。非常赞同冯先生文章给予这两种对中国近现代音乐史的教学与研究具有极大消解作用的见解的批评，因为它们不符合于中国近现代音乐文化发展的历史实际"。[23]这种看法是从音乐发展的全貌和音乐史教学的客观需要对冯文慈的观点的认同。作为“史书”的撰写人和“重写”的实践者汪毓和认为："总的赞成冯文慈提出的‘两个传统同时并存’和‘古今衔接’的呼吁。两个传统同时并存是客观的事实，不承认是不行的。但提出要两者在写史中求得‘平衡’，恐怕一时难以实现。……要注意‘古今衔接’也是从精神上讲非常重要，但在实际操作上也要‘实事求是’。……要将古代史与近现代史两者进行‘衔接’就不可能同等对待。"[24]他是赞同在教学中“两个传统同时并存”和“古今

衔接”观点的，但同时也理智地看到了实现的繁难性与历时性。学者张静蔚则客观和带着浓厚的情结认为“‘重写音乐史’的问题，决不仅是汪毓和编著的一本书的问题，也不是简单的几个人物或事项评价问题。它涉及整个近代音乐史学科从史学观、方法论到史料建设、具体个案、史学编纂等一系列大问题”。[25]字里行间可以体会到“重写音乐史”是项宏大而长期的工程，不是几个“个案”所能解决的问题；它需要从思想观念上的彻底解放，以冷静与理智的态度去对待它。至于写什么样的音乐史，学者余峰认为：“说千道万，不如写出您认为最合理的那本自己的近代音乐史。别人可以写《中国近现代音乐史》《红色音乐史》《台湾音乐史》《苗族音乐史》；也可写“两个传统并存和古今衔接”的音乐史、‘一部真正能够反映中国近代音乐文化发展的历史过程并揭示其发展规律的具有科学意义的史稿’、‘一部统一完整的中国近现代音乐史’、‘一部科学的中国近现代音乐史’；您也可以写出自己的‘专业音乐史’，没人限制、反对、妨碍。”[26]“史书”可以有多种写法，其写法可以迥然而别，可以有不同的体例与语言风格，不必强求千篇一律；要“百花齐放”，才能“百家争鸣”。正如赵沨同志说的：希望全国可以多出几种‘中国近现代音乐史’的教材，提出不同的看法，引出健康的争论，通过讨论批评和反批评。”① 冯文慈提出的“重写音乐史”，在当时的学界引起了强烈的反响，给人们留下了许多思考与启迪。有人这样评述到：“《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》被宣读之后，由此引申出的‘人民的音乐史’、‘重写音乐史’等问题引起与会代表的广泛关注。”[27]

① 赵沨为汪毓和编著《中国近现代音乐史》所作序言. Ⅱ. 人民音乐出版社/华乐出版社 2002 年 10 月北京第 3 版。

年近八十岁的冯文慈以善于整和各种互相冲突的观点的能力，在遭遇社会世俗的挑战，承受自我心理压力以及课题繁难情况下；以敏锐的目光和胆气最早提出择评杨荫浏的丰碑性专著《中国古代音乐史稿》和“重写音乐史”的古今总体看法，体现出冯文慈在治学上宽泛的学术视角和立于学术前沿的创新精神。这是站在一定的理论高度对自我的挑战和自我的超越，是对音乐史学的不断创新，是一次对史学创新的生命体验。他的这种追求史学创新精神的胆气和豪气是我们后辈学人学习的榜样。

四、音乐教育与传承

冯文慈从20世纪50年代末教授中国近现代音乐史，1973年才步入可以发挥其心智的中国古代音乐史教学与研究领域；1987年开始在中国音乐学院培养中国古代音乐史硕士研究生，2000年被中央音乐学院聘为博士生导师。时至今日，他在中国音乐史学教学这块土地上默默耕耘了近50年，培养了从本科、硕士、博士与进修生各个层次不少的中国音乐史教学与研究人才。他以高尚和独特的人格魅力，渊博的知识和敬业的精神，给学生以深刻的影响，为学生做出光辉的典范。他常说，“对待学生，首先是教师自己对待事业的态度，让学生感到教师热爱、重视自己的专业”。在教学中，他始终以“学生为本”，对学生的知识结构是十分重视的；要求学生逐步提高古汉语的阅读能力和文学素养，具有音乐律学、民族音乐、作曲技法、哲学、考古、民俗学、外文、心理学、教育学等学科知识。根据学生的知识结构情况，为学生开设了中国古代音乐文献、律学基础、专题研究和结业论文四门课程。在硕士研究生的三年的学习中，冯文慈始终注意的是：“通过具体问题，使学生逐步认识到需要补足基础知识的迫切性，掌握基本理论的必要性，同时从心理上又建立起只有通过长期磨练才能逐步解

决的耐性与韧性。”所谓“励其志而磨其剑”。在教学方法方面，冯文慈尤其重视学科基础理论建设，他始终坚持“对于自己讲课的要求以及对于学生学习的要求，常常是在重点问题上‘抓住两头’，即基本知识、基本理论一头和学术现状一头”。[28]因此，他使得学生不仅有着扎实的基础知识，而且具备较好的洞察学术动态的能力，对追切需要研究而又未曾研究的课题做出适时的取舍。对于硕士生、博士生放在怎样的环境下培养，冯先生认为“放在音乐学院这块‘乐坛’中，有结合音乐实践之利，但也有与其基础学科、交缘学科难以亲密相处之弊。音乐学就其本质来说，需要其基础学科、交缘学科的营养——哲学、史学、民族学等等人文学科自不待言，就是理工科方面也还有声学等。如果放在综合大学的‘学园’中，虽有‘离开音乐实践’之虞，却有可能获得更为生机勃勃的前途”。[29]在以上教育思想指导下，冯文慈在20世纪80年代培养的中国音乐史学进修生陈其射、郭树群等已经是国内知名的音乐学家，先后培养的硕士生、博士生李方元、刘勇、苗建华、王军、林大雄、赵为民等已经成为音乐教学管理者、教学骨干、知名学者，为中国音乐史学的教学与研究输入了一些新鲜的血液。此外，冯文慈在担任中国音乐史学会副会长、会长(2004年杭州会议辞去会长职务）期间，以自己的人格魅力团结了广大的专家学者，对促进学术的交流和研究产生了积极的影响。

今年适逢冯先生80岁寿辰，作为后辈的我作此拙文，以表示衷心的祝贺和表达崇敬的心情。在此敬祝冯先生健康长寿，音乐史学常写常新！

参考文献：

[1]［8］［13］王学典《20世纪中国史学评论》，山东人民出版社，2002. 21，2，251—253.

[2] 孙晓辉《音乐文献学的古典与现代》,《黄钟》2005, 2.7.

[3] 冯文慈《中外音乐交流史》,湖南教育出版社, 1998.387—388.

[4] [25] 张静蔚《中国近现代音乐史学》,《南京艺术学院学报—音乐与表演版》, 2004, 4.13, 16.

[5] 冯文慈《中国古代音乐文献目录概要》,《中央音乐学院学报》, 2000.3.89.

[6] [7] [9] [10] [12] [14] [5] [28] [29] 冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》,上海音乐学院出版社, 2005.14, 205, 206, 210—211, 206, 208, 9, 226, 228.

[11] 郑祖襄《1949—1999 中国古代音乐史学发展概述》,《中国音乐》, 2003, 3.7.

[16] 栾桂娟《世纪末的反思》,《中国音乐学》, 2000, 1.16.

[17] 冯文慈《坚持唯物史观坚持反思》,《音乐研究》, 2001, 3.91.

[18] 冯文慈《崇古与饰古》,《音乐研究》, 1999, 1.2.

[19] 孔培培,闻道《也谈"崇古"、"防范心态"与"唯物史观"——与冯文慈先生商榷对一代宗师杨荫浏的评价》,《音乐研究》, 2001, 2.84, 90.

[20] 萧梅《二十世纪与中国音乐学》,《中国音乐学》, 2000, 1.64.

[21] [26] 余峰《重读"重写音乐史"文论之误释》,《中国音乐学》, 2006, 3.90, 96.

[22] 冯文慈《中国近现代音乐史教学:两个传统并存与古今衔接问题》,《天津音乐学院学报》, 2002, 1.10.

[23] 陈聆群《为"重写音乐史"择定正确的突破口》,《音乐艺术》, 2002, 4.61.

[24] 汪毓和《关于"重写音乐史"问题的几点感想》,《黄钟》, 2002, 3.6—7.

[27] 王清雷《中国音乐史学会第七届年会暨中国音乐史教学研讨会在福州举行》,《中国音乐学》, 2002, 4.108.

(作者为安徽淮南师范学院音乐系教师,中国音乐学院音乐学系2005级研究生)

原载《中国音乐》2006年第3期

言足以兴，身正学高；默足以容，恭敬厚藏

——恩师冯文慈先生八十华诞感言

程　巍

人们常说，时间如流水一般冲刷着一切，它能让人养成忘却的坏毛病。但人生的经历却告诉我：该忘却的早已忘却，不该忘却的则永远难以忘怀！我从来也没有忘记我的恩师冯文慈先生。

从1992年在先生的指导下写作论文时起，我与先生相识已有16年的光阴。在这期间，我一直想写一篇关于冯文慈先生的文章，但又迟迟不能落笔，原因有很多。但最主要有两点，其一：由于我个人的学识浅薄，又不用功，所以对先生的学术成就了解得是那么浅，只能空怀仰止之心。其二：在我微不足道的人生当中，冯文慈先生是给我影响最大的一个人。回忆向先生求教的两年，我感到那段时光是那么珍贵，那么超乎寻常的难忘。很怕自己写出来的东西会破坏这种感觉。

先生给我的最初印象是：一位博学，温厚，涵养极深的长者。而随着学习的展开，我才慢慢了解了先生对学问的严肃，严谨，对教学的严厉，严格。

记得先生教我史学研究的方法是从如何制作卡片讲起，后来还包括引文必须忠实于原著，引用前人说法和材料必须注明出处，尽量寻求第一手史料，如何写成一篇论文，如何列举参

考书目，等等。先生曾不止一次的对我说：我的毕业论文题目选得难了一些，对我的帮助很不够。而我却觉得从先生那里得到的很多！很多！

首先，是先生对待历史文献的态度，中国有漫长的文明历史，古代文献浩如烟海。这其中有许多难解之谜，要想破解这些难解之谜不仅要有深厚的文化和音乐修养，锲而不舍的毅力，还要有超乎常人的勇气和堪称睿智的方法。

我读先生的文章、著作，常感到：分析缜密，环环相扣，论据紧凑，旁征博引，始终本着实事求是的态度。先生对待历史文献的态度是严肃的，方法是科学的。在考证、解释历史文献时本着不夸大、不武断、不歪曲、不断章取义的原则，从不马虎，也从不回避困难。

用先生自己的话说："尽量慎重，'希望不添乱，争取少添乱。'"①

先生在谈到王光祈对待历史文献的态度时曾为其"固亦尝费去无限脑力也"② 一句而感慨，我想这又何尝不是先生治学的写照哪！只有过之而无不及也。

先生在反思中辨明方向的勇气和睿智更是给我留下了极为深刻的印象。"回顾和反思"——是先生从1978年到2003年间的重要主题。除了坚韧，刻苦，持之以恒的治学精神和高尚的人品外，先生始终都在思考。冯文慈先生研究音乐历史，其目的是在历史中寻求历史教训。用先生自己的话来说："解放思想，就需要回顾，就需要反思。只有经过反反复复、再三再四的反思，才能比较明确地剖析过去，剖析自己，才能比较明

---

① 参见冯文慈《评黄翔鹏"'九歌'是九声音列"说》载《中央音乐学院学报》1999年第二期。

② 参见冯文慈《王光祈的音乐史学方法和学风》原载《音乐研究》1984年第4期。

确地辨明前进方向，推动学术工作。”[①]

中国当代思想家顾准曾说：“一切判断都得自归纳，归纳所得的结论都是相对的。”[②] 先生对前人的学术研究提出择评、质疑，这一点对我的影响极大。

人们常说：历史总是无情的。但我认为她有时是有情有意的，尤其不肯辜负那些用心专一，持之以恒的人。回顾一百年来的历史，中国遭受屈辱的原因被认为我们是彻底地落后了。中国人似乎习惯了：我们的船不如人家，炮不如人家，刀不如人家，枪不如人家，这也不如人家，那也不如人家，甚至文化也不如人家。真正改变这种心态何其难也！

而我个人始终认为：冯文慈先生和那些为中国音乐付出了毕生心血，做出了巨大贡献的近代的先贤们，如王光祈、杨荫浏等人的学术工作都有一个共同的目标，那就是：为建立中国人对本民族音乐文化的自尊、自信而工作。这一点对于当代的现实意义非常重大。

先生的著作《中外音乐交流史》一书结语部分标题是：“求实、自尊、自信、虚心、学习”而先生的音乐生涯告诉我们，他对于中国传统音乐文化是有信心的，他对于外来音乐文化的学习、吸收是虚心的。因为有了信心，所以自尊，因为虚心，所以自强不息。

记得爱因斯坦在谈到居里夫人的时候曾说过这样的话：“第一流的人物对于时代和历史进程的意义，在其道德方面，也许比单纯的才智成就方面还要大，即使是后者，他们取决于品格的程度，也远超过通常所认为的那样。”[③]

---

① 参见《冯文慈音乐文集》——《序言》。

② 参见《顾准文集》中的文章《一切判断都得自归纳，归纳所得的结论都是相对的》。

③ 参见爱因斯坦《悼念玛丽·居里》。

自从成为冯先生的学生，便有机会到先生家中拜访。先生家中的朴素与书香给我留下了极为难忘的印象，俞师母总是慈祥有加。与先生交谈我从来没有拘谨的感觉，心中的想法不论是否成熟都敢说出来，现在回想起来，真为自己当年的无知者无畏而惭愧。而每次与先生见面对我来说都是一件温暖，幸福的事情。虽然毕业之后，少有向先生当面请教的机会，但先生却总是关注着我的成长。每当我有一点点小小的成绩时总能听到先生奖掖鼓励的话语。

先生有句话常常回响在我的耳边："人生各有机遇和定位，但是生命的价值则都在于创造。"[①] 人生总会有挫折，现在，每当我遭受挫折的时候，我会学着坚强，独立去忍耐，不是寻找依靠。每当因自己的能力不足而感到难以发展的时候，会尽量让自己平静下来，耐心地去学，而不是退缩。因为，从冯文慈先生的言传身教中我真实的感受到：在茫茫人海中，在这个可以说物欲能够战胜一切的世界里，总有人珍视真理；珍视传统；珍视中国知识分子的德行与良心。为了信念，坚守着简单、朴素、甚至是清贫的生活。为了理想，不顾回报，含辛茹苦、坚韧不拔地工作、创造。因为我知道，一个活生生的人，一个真正的榜样就在那里。这比我从书上读到的那些教导人的文字要真切得多。

"青年人从走上音乐专业路途的第一天，就应该为自己树立一个崇高的目标。心地纯洁的人，可能获得艺术的精髓；心地常常为世俗庸见干扰的人，大概只能触其肌肤；至于心地卑微的人，恐怕不过是依靠描画他的轮廓，代价而沽，常常自欺欺人罢了。只要你能经常保持纯真心态，锲而不舍，奋发追求，音乐艺术之神就会永远陪伴着你，和你经常交谈，日益亲

---

① 参见冯文慈《我的最终岗位：中国音乐史学》。

密。一个音乐艺术家的心态应该是一个不易测量的常数，那就是不论在任何情况下，都保持着对艺术、对人民、对历史的忠诚”。[①]

我认为先生已实现了这段话，而对于我，我想对先生说：弟子不才，“虽不能至，心向往之”。

祝愿恩师冯文慈先生健康！长寿！

（作者为中央电视台音乐编辑）

---

① 参见冯文慈《艺术·商品·心态》原载《中国音乐报》1989年2月10日第三版。

恩师冯文慈

——读《我的最终岗位》有感

李雁宾

一

我是 1951 年考入北京师范大学音乐系学习的，毕业后留校任教又和冯先生一直在同一单位里工作，先后已有 55 年了。

我是怀着激动的心情读完先生所写的这篇自述的，标题是："我的最终岗位：中国音乐史学"。在其自述中写到的很多事情，我是有所了解，并且是一起经历过的。我为先生在其人生旅途中所遭遇的挫折和不公的待遇而不平，特别读到其所受到的三次冲击时，仍历历在目，也为先生确立中国音乐史学专业而在中国音乐史学方面所做出的贡献和取得的辉煌业绩而兴奋。

按说在这寿诞的喜庆日子里不应该再提起以往那些不愉快的事情，但又觉得也不尽然，它却从另一个侧面显示或说折射出其光辉的，即先生是如何对待人生的以及其崇高的品格，这样会对先生有更深层次的认识与了解，这也恰恰是应该向他学习的地方——如何在逆境中成长、成熟，直至成为中国音乐史学界的顶梁柱、领军人物之一。正如他在自述中所说：接二连三的政治运动，特别是我所遭遇的三次政治冲击，不断催促我

逐渐走向成熟，在革命实践中逐步体现历史辩证法，而且对我求实的人生价值观的磨砺乃至在音乐学专业方面树立信心都至关重要。

我虽是冯先生的学生，但并不是搞音乐史学的，因为他当时教我们的课程是和声学，是必修课，也是冯先生任教后独立开课的第一班老学生。今天不敢在众位史家面前胡乱谈论音乐史学问题，这也算是我之所以简要说一下他所受到的“三次冲击”这一事情的另一个原因吧！

二

（一）三次冲击

我无意中查看了一下那些自封的“一贯马列”人的家谱，原来“形而上学”是他们的祖师爷，他们所惯用的伎俩：一是扣帽子，即以莫须有的罪名来为其加冕。一是打棍子，即无休止的批判乃至给以组织处理，还更有甚者。扣帽子、打棍子之前先要抓辫子，甚至还大言不惭地说：因为你是有辫子嘛才让我抓到呀！你要没辫子我抓什么！

冯先生遭遇的第一次冲击是在 1952 年，即所谓“××事件”。先生写到：我自信对该生在精神上并未施加任何伤害，而出乎意料的是一个与我无关的刺激，使得该生精神失常。被领导认为由于我犯了“向资产阶级”投降，违背“教育向工农开门”的政策，因而造成严重后果。从而被指令反复检查，党内、团内、行政会议，一直延续到 1954 年初全校党员大会进行批判结束。我还真是有幸参加了对冯先生的批判会。当时给我留下的印象是：冯先生是因资产阶级教育思想而受批判的，一批就是两年，后听说还在某一刊物上公开发表文章进行批判，“××事件”真是震惊了教育界、音乐界。

“××事件”的该生和我是同班同学，当时我是团支部书

记，后从看护照料她的同学辗转传来：××在睡梦中还说团支部书记要批评我。当时弄得我也莫名其妙，因为从来没有要对她进行批评这回事呀！弄的我当时心情非常忐忑，大概因为我是学生吧，领导并未对我怎么样。

冯先生所遭遇的第二次冲击是1959年的反“右倾运动”。而对先生的批判是从1957年的“反右派”说起，从其在反右派中的表现及对人民公社“吃饭不要钱”的怀疑等等，便成了十七级以上干部的批判重点。先后搞了九次批判会，最后以全院党员大会批判结束。什么“新账老账一起算”，就是给先生一顶“右倾机会主义分子”的帽子，结论是：政治上一贯右倾动摇，修正主义思想严重。世界观反动反党等。这顶帽子一直戴到1962年进行甄别才算结束，正式脱了帽子。但先生第一次所受的冲击与指责至今也未听到下文，也没有什么“纠正”，就这样不了了之了。我再次有幸参加了对先生的批判会，因为不是十七级以上干部，仅是吃点“挂落”，随同“反右倾”运动检查右倾就是了，因为我也是个“一贯右倾”。

冯先生所遭遇的第三次冲击是“文革”，大家都了解，就不说了。

（二）在逆境中磨砺

冯先生是如何对待这种逆境呢？先生在受到第一次冲击后在自述中这样写道：自此以后，认为思想认识问题的解决并不容易，于是在党内生活时遇到与同志特别是与领导看法矛盾时，常常是保持沉默寡言，不愿意争辩，而愿意将思辨留在心中。在受到第二次冲击之后，这样写道：讲老实话，对待这类重量级压力，我并没有吃不下饭，也没有彻夜失眠过，而是照常为同学编写《中国近现代音乐史》讲义和上课。这次冲击可以说是我人生行程中思想上所受到的最为严重的挫折，“反右倾”对我的贬评使我长期陷入无穷尽的思辨，深深的困惑

和不安。两次冲击后他都写到在“思辨”，思辨了些什么呢?他写道：以至我后来想“不唯上”，而且“敢把皇帝拉下马”谈何容易！需要了解情况，才有发言权，而且发言不仅需要有“识”，还需要有“胆”，甚至将个人利害乃至生死置之度外，谈何容易。以后每当读到“毁誉不计”、“荣辱不惊”之类的句子，就多了几分实际体会。但是，弱者是不是只能“退一步海阔天空”？恐怕未必。……虽然思辨很多，但最终归为一点，即：“反右倾”运动实际上极大地冲击了我，使我坚定地树立起求实的人生价值观，而在音乐学专业上则也树立起相应的标杆：求实、务实。首先是排除自我心里的压力，正所谓“云卷云舒，花开花落，任凭风雨潇潇瑟瑟!”这种决心和毅力实为我以前所未有，可以说明我对于历史辩证法，并未丧失信心。

冯先生受到的第三次冲击是在“文革”中，从中他感到为人要正派，同时要清醒，要靠理性来走路行事，而不是依靠任何其它。究竟怎样认识“文化大革命”？史家说，这是一场通过磨难和苦难让人们了解中国社会和中国的难得机遇，是探索人性的机遇。智哉！信哉！

20世纪70年代末出现的“实践是检验真理标准”的讨论，成为推动思想解放的酵母，也给先生带来思想上的奋发：就中国音乐史来说，特别是从展望未来的发展来考虑，是最迫切需要回顾与反思，特别是对唯物史观误解误用的回顾与反思。就我个人来说，需要的是决心和毅力，实事求是的目标，踏踏实实地从点滴做起，应该重新学习唯物史观，独立思考，提高学习勇气，争取站到学术前沿。并对他20多年来在中国音乐史教学和学术研究上的想法，总结概括为六点（从略）。

读到这里，真是让人喜从心生，可谓字字生辉、掷地有声，精彩、精辟。

三

我们一些多年在一起工作过的老同志说起对冯先生的看法时，大家比较公认的看法是其：为人正派谦和、品格高尚，待人真挚、生活朴实，学识渊博、治学严谨、求真求实，有着超强的组织能力和敬业精神。读了他写的自述则更受教育，尤其是在逆境中更显示出他胸襟坦荡，胸怀宽大，更加折射出他的人格魅力，不唯上、不唯权、有高度的党性原则，是一位有着极强事业心和历史使命感的人，豁达大度是每位成就事业、做出特殊贡献者必备的品格。我更感自愧不如，相距甚远，是值得我很好学习的，先生就是先生，且永远是我的先生，再次祝福恩师健康长寿，恭颂厚德载福，功丰绩伟，品比松竹，恩被桃李。

（作者为中国音乐学院离休干部）

50年代两届老学生的祝词

黄腾鹏等

恩师文慈先生，正逢您80华诞之际，我们55届、56届的老学生，怀着感激的心情，恭祝您健康长寿，“如月之恒，如日之升，如南山之寿。”

作为您的老学生，我们都已年过七旬，有的临近八旬之年，有幸于上世纪50年代初在和平门老校址聆听您的“和声课”讲授，难以忘怀的教学情景至今仍历历在目。简明的原理讲解，学以致用的要求，严格的作业批改，循循善诱的教诲，树立一丝不苟的钻研学习精神和学术探讨精神。

上世纪70年代“文革”浩劫中，“四人帮”大搞文化专制主义，“批林批孔”甚嚣尘上，您不畏任何大批判的政治压力，毅然投入中国古代音乐史领域的研究，以极大的学术勇气探索早已沉寂的中国古代律学演异发展，提示朱载堉早于德国维尔克迈斯特一百多年前提出的十二平均律科学理论的真谛。将湮没在图书馆故纸堆里的《律学新说》加以点注，重见天日，推动我国古代音乐文献的研究，推动我国古代律学的研究。为纪念我国明代这位著名的乐律学家、历学家和算学家诞生450周年，1986年出版了《律学新说》点注本，弘扬这位先躯鼎新创造精神和求真的批判精神。

全国改革开放初期，拨乱反正，百废俱兴，有一些音乐学者将“民族音乐衰微”的趋势归因于“全盘西化”，夸大“欧

洲音乐中心论”在中国的历史影响，高扬“文化价值相对论”，否定清末民初学堂乐歌兴起的启蒙意义及价值，否定五四以来新音乐发展的成果及价值。有人甚至哀叹中国民族音乐面临“断根”，可能“灭亡”的悲观推断。您坚持辩证唯物史观，尊重历史，研究历史，以求真的实事求是态度取集大量史料撰写了《中外音乐交流史》一书，思辩论证了自先秦至清末中外音乐交流的史实特点，有力地阐明“文化交流是推动人类社会前进的重要动力之一”的观点，提出中国民族音乐发展多元的主张，多方面体现出您一贯求真、求实，严谨治学的品德和作风，令我们钦佩引以为学习榜样。

正如您所言：“音乐实践无止境，科学技术发展无止境，哲学美学发展无止境”，中国音乐创作和理论研究应当比翼齐飞，不断取得新的硕果。

恩师文慈先生，您为促进中国新音乐文化的发展，大半生致力于中国古代音乐文献的研究，又密切地关注中国近现代音乐文化发展的问题，以求“鉴古以知今，鉴今以知未来”，给我们当代人和后代人的思想启迪及学术研究启示是十分厚重的，在此向您致以衷心的谢意。

再次恭祝您生日快乐，健康长寿！

原北京师大音乐系1955、1956届老学生敬贺

老学生：

聂鸿溥、尚德义、解景田、王树钰、林凌风、冯飞凤、谢怡配、杨悦莉、唐　松、徐汉文、李灵媛、袁福恒、杨松桐、徐宏勋、舒赋瑋、李雁宾、黄腾鹏

2006年10月21日

学术成果献冯老

冯文慈八十华诞庆祝活动参会论文

管子律数与古琴徽位的嫩芽翠枝

——中国古代音乐史讲义备忘录

赵宋光

一

管子律数是中国古代音乐史料中的重要人文技术数据，两千多年来，被许多史家反复转述。这套数据的深层律学蕴涵，却久久未能彰显。经过当代律学方法解读，已能达到前人未知的深度，对于调式理论与和声学功能理论的照耀，超越了欧洲作曲技术理论的视野。在中国古代音乐史的讲义中，可否开启这盏贯通古今的探照灯呢?

古琴琴面上的徽位，虽然晚至东汉末期才有“徽以锺山之玉”的记载，但徽位在音乐实践层面的存在应可追溯到先秦。“徽”这个形声字，从系，而非从玉（从玉的并非“徽”字，而是“特征”的“征”字的繁体本字“徵”）。这说明，“徽”这一部件在使用之初，是用丝线捆扎在琴体上的：由此可以理解，为什么当今出土的先秦五弦器上找不到“徽”的痕迹，因而，这一考古事象也不能证明先秦的奏琴实践中不存在徽位。徽位的历史发展，经过了从少到多（最后稳定于13这个数）、从无标记到有标记、从丝标记到玉标记的过程，这是可以设想的。发展过程的具体时段年代，可以留给音乐史家

们去探寻，这方面还找不到现成的答案，并不影响每一个学习中国古代音乐史的学生清晰地理解“十三徽”的数理内涵，各徽位如何将“龙龈至岳山”全长作若干等分这一套人文技术数据。更值得注意的是，十三所包含的某些位置有选择地构成的系列，恰恰能跟意大利人 Zarlino（1517—1590，在欧洲被尊为“和声学之父”）所提出的两种“六数列”吻合，因而，在调式、和声、功能的数学原理方面与近现代的大小三和弦与大小调概念一线贯通。在此是否又可觉察到，在中国古代音乐史的讲义中可以开启另一盏贯通古今的探照灯呢？

二

提起管子律数。这 5 个数是历来人所共知的：

徵	羽	宫	商	角
108	96	81	72	64

挖掘这套数据的深层律学内涵，拟采取如下步骤：

第一步，写出各律的半律乃至“半之半”，把这音阶延伸到两组又两个音（共 12 个律位）的范围。

徵	羽	宫	商	角	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
108	96	81	72	64	54	48	$\frac{81}{2}$	36	32	27	24

第二步，把这行数装进括号里，在括号左边分别乘以 $81\times\frac{1}{81}$、$108\times\frac{1}{108}$、$72\times\frac{1}{72}$、$96\times\frac{1}{96}$、$64\times\frac{1}{64}$，各行分别与某个调式结构相对应。

宫调式结构：$81\times\frac{1}{81}\times(\quad)$

徵调式结构：$108\times\frac{1}{108}\times(\quad)$

商调式结构：$72\times\frac{1}{72}\times(\quad)$

羽调式结构：$96\times\frac{1}{96}\times$（　　）

角调式结构：$64\times\frac{1}{64}\times$（　　）

第三步，在每一行里，把行首的整数留在括号之外，把分数单位放进括号之内进行分配乘，所得各项进行约分，化成最简分数（不要化成小数）。结果如下：

宫调式结构：

$$81\times\left(\frac{108}{81}:\frac{96}{81}:\frac{81}{81}:\frac{72}{81}:\frac{64}{81}:\frac{54}{81}:\frac{48}{81}:\frac{81}{81\times2}:\frac{36}{81}:\frac{32}{81}:\frac{27}{81}:\frac{24}{81}\right)$$

$$=81\times\left(\frac{4}{3}:\frac{32}{27}:1:\frac{8}{9}:\frac{64}{81}:\frac{2}{3}:\frac{16}{27}:\frac{1}{2}:\frac{4}{9}:\frac{32}{81}:\frac{1}{3}:\frac{8}{27}\right)$$

徵调式结构：

$$108\times\left(\frac{108}{108}:\frac{96}{108}:\frac{81}{108}:\frac{72}{108}:\frac{64}{108}:\frac{54}{108}:\frac{48}{108}:\frac{81\div2}{108}:\frac{36}{108}:\frac{32}{108}:\frac{27}{108}:\frac{24}{108}\right)$$

$$=108\times\left(1:\frac{8}{9}:\frac{3}{4}:\frac{2}{3}:\frac{16}{27}:\frac{1}{2}:\frac{4}{9}:\frac{3}{8}:\frac{1}{3}:\frac{8}{27}:\frac{1}{4}:\frac{2}{9}\right)$$

商调式结构：

$$72\times\left(\frac{108}{72}:\frac{96}{72}:\frac{81}{72}:\frac{72}{72}:\frac{64}{72}:\frac{54}{72}:\frac{48}{72}:\frac{81}{72\times2}:\frac{36}{72}:\frac{32}{72}:\frac{27}{72}:\frac{24}{72}\right)$$

$$=72\times\left(\frac{3}{2}:\frac{4}{3}:\frac{8}{9}:1:\frac{8}{9}:\frac{3}{4}:\frac{2}{3}:\frac{9}{16}:\frac{1}{2}:\frac{4}{9}:\frac{3}{8}:\frac{1}{3}\right)$$

羽调式结构：

$$96\times\left(\frac{108}{96}:\frac{96}{96}:\frac{81}{96}:\frac{72}{96}:\frac{64}{96}:\frac{54}{96}:\frac{48}{96}:\frac{81}{96\times2}:\frac{36}{96}:\frac{32}{96}:\frac{27}{96}:\frac{24}{96}\right)$$

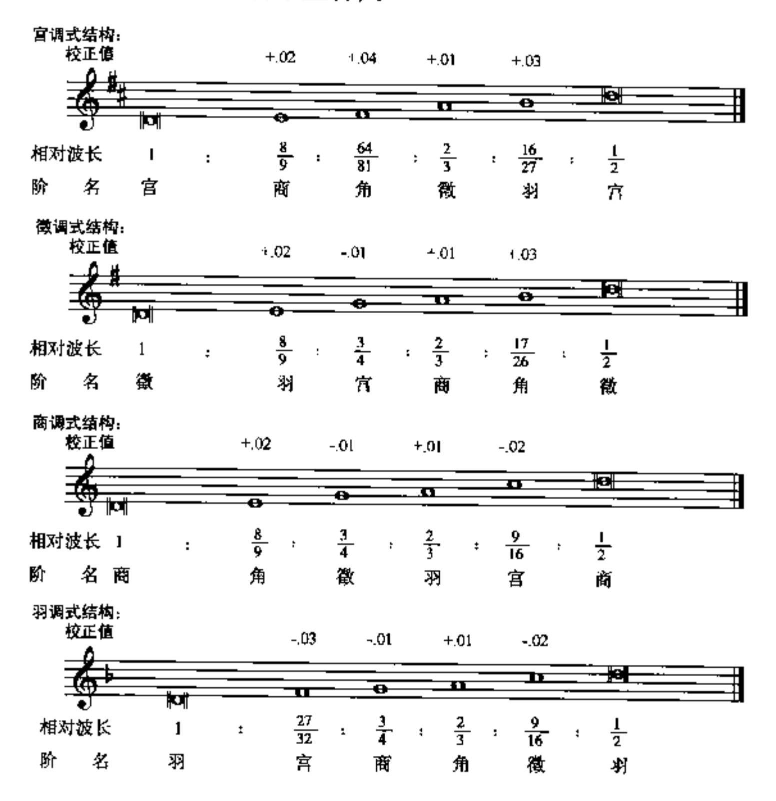
$$=96\times\left(\frac{9}{8}:1:\frac{27}{32}:\frac{3}{4}:\frac{2}{3}:\frac{9}{16}:\frac{1}{2}:\frac{27}{64}:\frac{3}{8}:\frac{1}{3}:\frac{9}{32}:\frac{1}{4}\right)$$

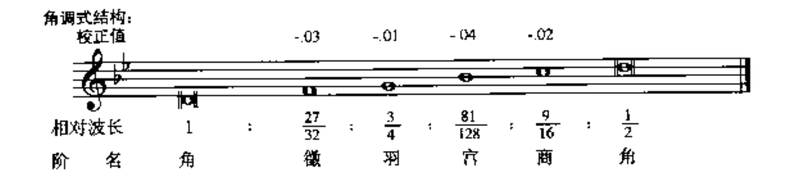
角调式结构：

$$64\times\left(\frac{108}{64}:\frac{96}{64}:\frac{81}{64}:\frac{72}{64}:\frac{64}{64}:\frac{54}{64}:\frac{48}{64}:\frac{81}{64\times2}:\frac{36}{64}:\frac{32}{64}:\frac{27}{64}:\frac{24}{64}\right)$$

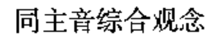
$$=64\times\left(\frac{27}{16}:\frac{3}{2}:\frac{81}{64}:\frac{9}{8}:1:\frac{27}{32}:\frac{3}{4}:\frac{81}{128}:\frac{9}{16}:\frac{1}{2}:\frac{27}{64}:\frac{3}{8}\right)$$

第四步，从每一行里取出从1到$\frac{1}{2}$这一段的6个数来进行律学投影。律学投影的操作规格是：共同取D为主音，令1对准d^1，令$\frac{1}{2}$对准d^2；在每一个音符下方写明从括号里所取出的那个数值（这些数值现在已被确认为“相对波长”）及其所对应的阶名（这些阶名仍然承续《管子》的传统）；在每一个音符顶上注明校正值（按自然音程应当高于或低于国际通用的十二平均律律制的全音数，高于者写明“+”若干全音，低于者写明“-”若干全音）。





第五步，建立五个调式的同主音综合观念。在相邻调式的相异音级之间标以不等号，写作为



同主音综合观念

校正值 +.02 +.04 -.01 +.03

宫

相对波长 1 : $\frac{8}{9}$: $\frac{64}{81}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{16}{27}$: $\frac{1}{2}$

校正值 +.02 -.01 +.01 +.03

徵

相对波长 1 : $\frac{8}{9}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{16}{27}$: $\frac{1}{2}$

校正值 +.02 -.01 +.01 -.02

商

相对波长 1 : $\frac{8}{9}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$

校正值 -.03 -.01 +.01 -.02

羽

相对波长 1 : $\frac{27}{32}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{2}{3}$: $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$

校正值 -.03 -.01 -.04 -.02

角

相对波长 1 : $\frac{27}{32}$: $\frac{3}{4}$: $\frac{81}{128}$: $\frac{9}{16}$: $\frac{1}{2}$

三

做完以上五步，管子律数的深层律学内涵从本质到现象都已了如指掌。在这基础上，能否进行一些概括性的理论思考呢？

试作如下四点思考：

第一点，观察相对波长连比式内各项数值的逻辑关系，概括出两类色彩的数理界定。

注视徵调式音阶的上半截从$\frac{2}{3}$到$\frac{1}{2}$这三个阶，可见到：

$$\frac{2}{3}:\frac{16}{27}:\frac{1}{2}$$

发现很容易使各项分子数取得一致（这样做，称为“倒通分”），并把各项共有的分子数作为公因数提取出来：

$$=\frac{16}{24}:\frac{16}{27}:\frac{16}{32}$$

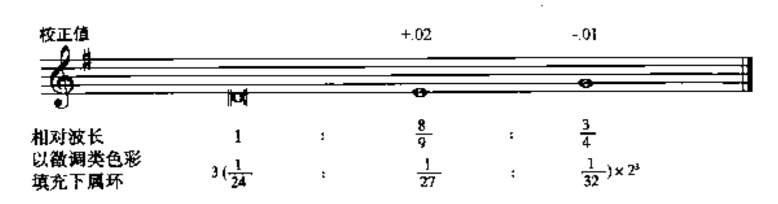
$$=16\times\left(\frac{1}{24}:\frac{1}{27}:\frac{1}{32}\right)$$

观察括号内的三阶音列：两端两音构成的框架$\left(\frac{1}{24}:\frac{1}{32}=\frac{1}{3}:\frac{1}{4}\right)$记谱写作纯四度，从调式结构本身的各阶排序来看是“纯三阶”框架；框架内插进的那阶决定了调式的色彩，这色彩可称为“徵调类色彩”，其数理界定是$\frac{1}{27}$。

“以徵调类色彩填充的纯三阶框架”作为基本部件，可以安装在不同的部位，使色彩的浓淡有所变化。刚才观察到的“纯三阶”框架，是主功能的（比式内的$\frac{1}{32}$或$\frac{1}{4}$对准主音），在这部位的框架，简称“主环”；它可以移位成下属功能的

（令比式内的$\frac{1}{32}$或$\frac{1}{4}$对准下属音），简称"下属环"，也可以移位成属功能的（令比式内的$\frac{1}{32}$或$\frac{1}{4}$对准属音），简称"属环"。

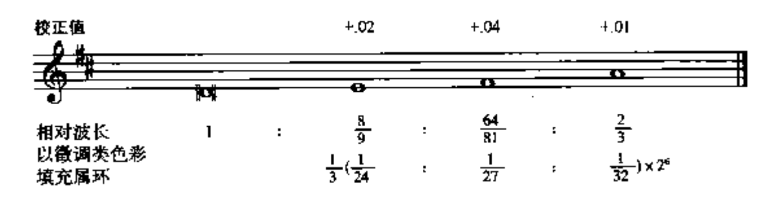
以徵调类色彩填充下属环，作律学投影。由于比式内的$\frac{1}{32}$对准下属音的相对于波长$\frac{3}{4}$，括弧左边必须乘以3。



在此应及时确认，下属功能的数理标志是3。

安装在这个部位的徵调类色彩（单徵色彩），色调较淡，它是商调式里的一个部件，也是同主音的徵、商两调式共有的部件。

以徵调类色彩填充属环，作律学投影。由于比式内的$\frac{1}{32}$对准属音的相对波长$\frac{2}{3}$，括弧左边必须乘以$\frac{1}{3}$。



在此应及时确认，属功能的数理标志是$\frac{1}{3}$。

安装在这个部位的徵调类色彩，色调较浓。在此见到，宫调特征音（$^{\#}f^1$ +.04）是徵调类色彩加浓的产物。

现在转过来注视羽调式音阶的下半截从 1 到$\frac{3}{4}$这三阶，可见到：

$$1:\frac{27}{32}:\frac{3}{4}$$

发现很容易通分，并把各项共有的分数单位作为公因数提取出来：

$$=\frac{32}{32}:\frac{27}{32}:\frac{24}{32}$$

$$=\frac{1}{32}\times(32:27:24)$$

观察括号内的三阶音列：两端两音构成的框架（32:24 = 4:3）记谱写作纯四度，从调式结构本身的各阶排序来看是“纯三阶”框架内插进的那阶决定了调式的色彩，这色彩可称为“羽调类色彩”，其数理界定是 27。

“以羽调类色彩填充的纯三阶框架”作为基本部件，也可以安装在不同的部位而使色彩的浓淡有所变化。

刚才观察到的“纯三阶”框架，是下属功能的（比式内的 24 或 3 对准下属音）。在此我们遇到了表述形式方面的一个小小的矛盾：上文分析过并及时确认过，下属功能的数理标志是 3，可是，在这里，装着下属环框架的括号左边并未出现数字“3”。这令我们追问：怎么样使得这下属环的数理表述形式具备下属功能的数理标志“3”呢？回答是：同时添写两个数字，在括号左边写“3”，在括号右边写“$\frac{1}{3}$”：

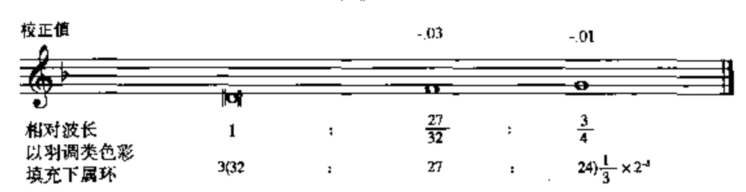
$$\frac{1}{32}\times(32:27:24)$$

$$=3\ (32:27:24)\ \frac{1}{3}\times2^{-5}$$

左边的“3”，担当“下属功能数理标志”的角色，右边

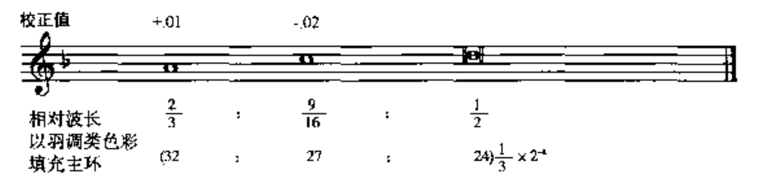
的“$\frac{1}{3}$”担当的又是什么角色呢？这“$\frac{1}{3}$”并非功能标志，而是一个“用以确指根音所在的抵消因子”。请注意，当下属环框架写作“32∶24”时，根音所对应的数值是24，24内含因数3；倘若把32∶24化简为4∶3，根音所对应的数值仍然摆脱不了因数3。含因数3这件事使得根音的身份不能明显表露。现在我用括号右边的乘数$\frac{1}{3}$把那因数3抵消，就指明，跟这项目对应的位置是根音所在。

请看以这方式表述的律学投影：



这里观察到的处于下属部位的框架，可以移位成主功能的（令比式内具有根音身份的项目24对准主音），也可以移位成重下属功能的（令比式内具有根音身份的项目24对准重下属音），简称“重下属环”

以羽调类色彩填充主环，作律学投影。令比式内具有根音身份的项目24对准主音，括弧左边，主功能的数理标志1省略不写。

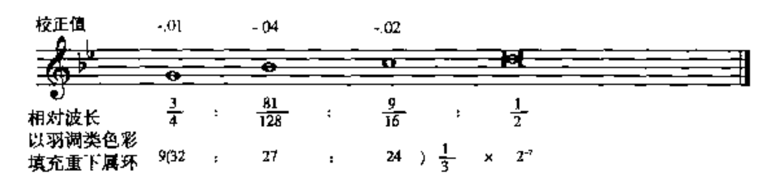


安装在这个部位的羽调类色彩（单羽色彩），色调较淡，它是商调式里的一个部件，也是同主音的羽、商两调式共有的

部件。

商调式就是兼有单徵、单羽色彩，使两类色彩相混合而形成的调式。

以羽调类色彩填充重下属环，作律学投影。由于比式内具有根音身份的项目24对准重下属音的相对波长$\frac{9}{16}$，括弧左边必须乘以9。



在此应及时确认，重下属功能的数理标志是9(=3×3)。

安装在这个部位的羽调类色彩，色调较浓。在此见到，角调特征音（$^{b}b^{1}$-.04）是羽调类色彩加浓的产物。

四

理论思考的第二点。

观察同主音综合观念各处相对波长数值内的非2因数，不难发现：在宫调式和徵调式里，除了主音和下属音以外，绝大多数相对波长数值里，分母含因数3；在羽调式和角调式里，除了主音和属音以外，绝大多数相对波长数值里，分子含因数3。

试问：分母含因数3表明什么？分子含因数3表明什么？

问题的回答涉及各调式内各阶的功能规定性。

上文既已辨明，$\frac{1}{3}$是属功能的数理标志。由此不难推断"分母含因数3"这件事的和声功能动力意义。可以依据分母数内所含的因数3的次数来判定属功能动力的强度等级。

预先明确：

9 =3 ×3（3 底 2 次幂）

27 =3 ×3 ×3（3 底 3 次幂）

81 =3 ×3 ×3 ×3（3 底 4 次幂）

在同主音综合观念里我们所见到的对应关系告诉我们：

分母数含 9 的（e^1 +.02)）具有重属功能；

分母数含 27 的（b^1 +.03)）具有三重属功能；

分母数含 81 的（$^{\#}f^1$ +.04）具有四重属功能；

上文又已辨明，3 是下属功能的数理标志。由此不难推断“分子含因数 3”这件事的和声功能动力意义。可以依据分子数内所含的因数 3 的次数来判定下属功能动力的强度等级。在同主音综合观念里我们所见到的对应关系又告诉我们：

分子数含 9 的（c^2 -.02）具有重下属功能；

分子数含 27 的（f^1 -.03）具有三重下属功能；

分子数含 81 的（$^{b}b^1$ -.04）具有四重下属功能；

这些本质规定性如何不同于自然大小调各音级的功能秉性，也就告诉我们，“三分三倍调式体系”的旋律对于和声配置有如何独特的功能要求。

这样独特的功能要求，有可能实现吗?

只要设置一定的条件，就有可能实现。

在诸多样式的和声条件中，“连环”的和音结构是最为简明易懂、简便易行的。

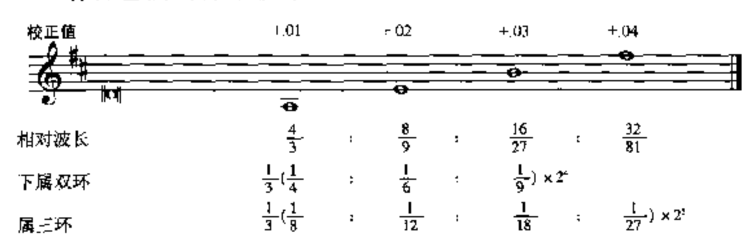
连环和音的数理表述形式，属功能与下属功能有所不同。

属功能的“双环”与“三环”。表述为分数单位连比式，从始发环向上展开。

属双环$\frac{1}{3}\left(\frac{1}{4}:\frac{1}{6}:\frac{1}{9}\right)\times 2^n$

属三环$\frac{1}{3}\left(\frac{1}{8}:\frac{1}{27}:\frac{1}{18}:\frac{1}{27}\right)\times 2^n$

请看它们的律学投影：

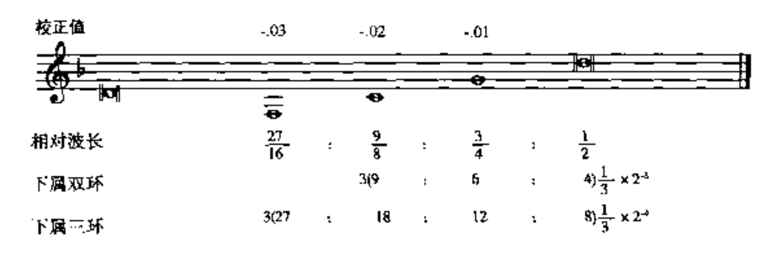


下属功能的“双环”与“三环”，表述为自然数连比式，从始发环向下展开。

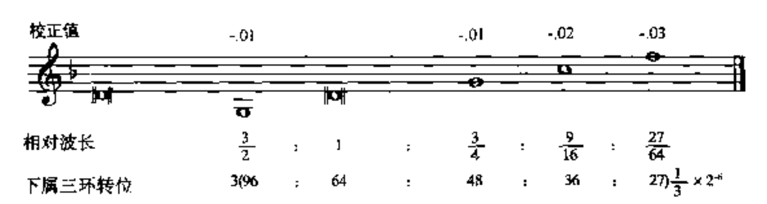
下属双环 $3(9:6:4)\frac{1}{3}\times2^n$

下属三环 $3(27:18:12:8)\frac{1}{3}\times2^n$

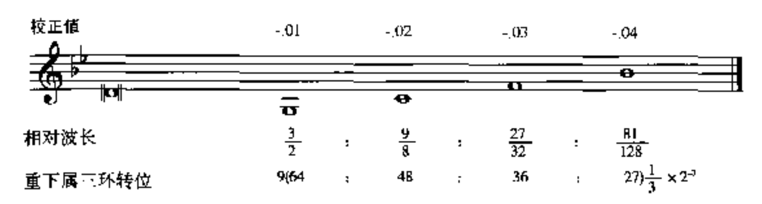
请看它们的律学投影：



下属功能的双环、三环和音，通常的用法是把下属音（具有根音身份）置于低音声部，而动力更强的阶则位于主旋律或陪伴主旋律的内声部。在这条件下，和音各声部的相对波长连比式呈现为如下数值：



角调特征音——四重下属音（分子数含81），则可用由重下属环始发向下展开而构筑成的三环和音来配置：



五

理论思考的第三点。

观察同主音综合观念，见到相邻两调式的相异音级相差半音。问：这种半音是什么性质的呢？

要探明这种半音的律学本质，只消把两音的相对波长数值相除。

在同主音综合观念图表里，可见到四处不等号。下文逐一考察。

第一处不等号，上方那行里的是宫调特征音（$^{\#}f^1+.04$），下方那行里的是下属音（$g^1-.01$）。

相对波长数值相除	相对音高数值相减
宫调特征音　下属音	$g^1-.01$　　2.49
$\frac{64}{81} \div \frac{3}{4} = \frac{256}{243}$	$^{\#}f^1+.04$　　$\frac{-2.04}{0.45}$

第二处不等号，上方那行里的是徵调浓色彩音（$b^1+.03$），下方那行里的是单羽色彩音（$c^2-.02$）。

相对波长数值相除					相对音高数值相减	
徵调浓色彩音		单羽色彩音			c^2 -.02	4.98
$\frac{16}{27}$	÷	$\frac{9}{16}$	=	$\frac{256}{243}$	b^1 +.03	-4.53
						0.45

第三处不等号，上方那行里的是单徵色彩音（e^1 +.02），下方那行里的是羽调浓色彩音（f^2 -.03）。

相对波长数值相除					相对音高数值相减	
单徵色彩音		羽调浓色彩音			f^1 -.03	1.47
$\frac{8}{9}$	÷	$\frac{27}{32}$	=	$\frac{256}{243}$	e^1 +.02	-1.02
						0.45

第四处不等号，上方那行里的是属音（a^1 +.01），下方那行里的是角调特征音（$^bb^1$ -0.4）。

相对波长数值相除					相对音高数值相减	
属音		角调特征音			$^bb^1$ -.04	3.96
$\frac{2}{3}$	÷	$\frac{81}{128}$	=	$\frac{256}{243}$	a^1 +.01	-3.51
						0.45

四处计算结果全都一样，相除所得的音程系数是 $\frac{256}{243}$，相减所得的音程值是0.45全音。

这种半音，缪天瑞先生的《律学》一书里早就介绍过，古希腊称之为Limma（长度比是256:243），缪先生自己曾称之为“古代小半音”。

现在要进行一步阐明的，是它的乐学意义。

当不等号的下方那行里的音被旋律音调确立为宫阶时，上方那行里比它低半音的音一出现，就被感知为“变宫”，乐学意义说的是：“把宫阶改低半音的变化”。

可见，在乐学上我们应当确认，从“三分三倍调式体系”本身固有的结构这一视角来看，这种半音是使某一个阶发生音高变化的半音，是“变化半音”。

可是由于当代通用的记谱形式把“变宫一宫”、“角一清角”这样的音程记成了两个不同音位的音符，在基础乐理课程里就被认作“小二度”，解释成“自然半音”了。这是深重的误解，亟待纠正。

其实，真正的自然半音，在自然大小调音阶里通常遇到的自然半音，音程系数是$\frac{16}{15}$（简单得多），音程值是0.56全音（比平均律半音大些）。本文第十二节将表明这音程的由来。又一遗憾的是，当代通用的乐理教科书并没有把这项基础知识告诉学生。

缺漏要补，误解待纠，两件事加在一起，难度就更大了。

六

理论思考的第四点。

观察同主音综合观念里的宫调式第三阶（$^{\#}f^1$ +.04）与羽调式第二阶（f^1 -.03），两者相比较；观察徵调式第五阶（b^1 +.03）与角调式第四阶（$^{b}b^1$ -.04），两者相比较，可发现另一种半音关系。两者半音是什么性质的呢？

要探明这种半音的律学本质，只消把两音的相对波长数值相除。

第一处，宫调特征音（$^{\#}f^1$ +.04）与羽调浓色彩音（f^1 -.03）。

相对波长数值相除		相对音高数值相减	
羽调浓色彩音（第二阶）	宫调特征音（第三阶）	$^{\#}f^1$ +.04	2.04
$\frac{27}{32}$ ÷ $\frac{64}{81}$ = $\frac{2187}{2048}$		f^1 -.03	-1.47
			0.57

第二处，徵调浓色彩音（b^1 +.03）与角调特征音（$^bb^1$ -.04）。

相对波长数值相除			相对音高数值相减	
角调特征音（第四阶）		徵调浓色彩音（第五阶）	b^1 +.03	4.53
$\frac{81}{128}$	÷	$\frac{16}{27}$ $=\frac{2187}{2048}$	$^bb^1$ -.04	-3.96
				0.57

两处计算结果相同，相除所得的音程系数是$\frac{2187}{2048}$，相减所得的音程值是0.57全音。

这种半音，缪天瑞先生的《律学》一书里早就介绍过，古希腊称之为Apotome（长度比是2187:2048），缪先生自己曾称之为“古代大半音”。

现在要进一步阐明的是它的乐学意义。

为了便于理解，我们假设音调背景是商调式的音调（仍假设以D为主音，参看同主音综合观念的第三行）。在D商调式的音调背景上插进$^{\#}f^1$ +.04这个音律（参看同主音综合观念的第一行），它就被感知为“变徵”，乐学意义说的是：“把徵阶改低半音的变化”。在D商调式的音调背景上插进（f^1 -.03）这个音律（参看同主音综合观念的第四行），它就被感知为“清角”，乐学意义说的是：“把角阶改高半音的变化”。请注意，这里涉及了两个不同的阶：较高的徵阶发生改低半音的变化，较低的角阶发生改高半音的变化，两阶就挨得特别近了。再来看另一处。在D商调式的音调背景上插进（b^1 +.03）这个音律（参看同主音综合观念的第二行），它就被感知为“变宫”，乐学意义说的是：“把宫阶改低半音的变化”；在D商调式的音调背景上插进（$^bb^1$ -.04）这个音律（参看同主音综合观念的第五行），它就被感知为“清羽”，乐学意

义说的是："把羽阶改高半音的变化"。这里同样涉及了两个不同的阶：较高的宫阶发生改低半音的变化，较低的羽阶发生改高半音的变化。两阶就挨得特别近了。

可见，"清角—变徵"、"清羽—变宫"这样的半音。是"二阶"的变形。

原先，角—徵"、"羽—宫"这样的"二阶"，是"疏二阶"。较常见的变形是形成全音关系，"角—变徵"、"羽—变宫"这样的二阶，成为"密二阶"。较不常见的另一种变形也形成全音关系，"清角—徵"、"清羽—宫"这样的二阶，变成的也是"密二阶"。更为罕见的变形才形成半音关系，"清角—变徵"、"清羽—变宫"这样的二阶，就变成了"过密二阶"。

令人深为抱憾的是，"过密二阶"这样的乐理概念，在有关"三分三倍调式体系"的乐学理论教程里从未建立过。其原因想必是，记谱形式挡住了理论视角的视线，人们从记谱见到的是："Fa 和升 Fa——增一度"、"降 Si 和 Si——增一度"。这又是另一种深重的误解，这误解既损伤了对民间旋律旋宫技法进行分析的准确度，也影响了旋律写作技法对民族风格掌握的完整纯熟。

七

对古琴琴面上的 13 个徽位有准确的律学理解，这本应是中国古代音乐史课程里必考的一个项目，也应该成为中华传统乐学不可或缺的组成部分。

徽位是如何把"龙龈至岳山"全长作若干等分的？等分的份数跟徽序号是如何对应的？这是'琴律入门应聚焦的问题。

预备知识扼要讲述：龙龈相当于弦枕，在左端；岳山相当于琴码，在右端。右手各指在右端岳山之左拨弦；左手各指在

琴弦各处或触或按。若左手不参与，只用右手拨弦，这样奏出的空弦音，称为“散声”。若左手某指轻触某弦某点而右手某指使劲儿拨弦，弦会等分为几段而振动（分段振动），这样奏出的是“泛音”，音色纯净清亮。若左手某指在某点把某弦按下贴着琴面而右手某指拨弦，按弦点之左就不振动（形成“掐段”），按弦点之右那段能振动（形成“振动段”），这样奏出的音称为“实音’’或“按音”，音色凝重厚实。

固然，徽位的设置是跟奏泛音密切相关的。奏响泛音（左指轻触，右指重拨）时，弦作分段振动，弦上总有若干点处于不动的状态（称为“节”），这些点的位置就是设置徽位的依据。可是，泛音振动状态由物理规律决定的振动段长度，讲解起来颇费言词，想象起来难度颇大，过早涉及会形成“拦路虎”。因此我建议教学程序先讲按音，后讲泛音。本文在本节暂时撇开泛音，留待第九节集中讲解。

奏实音（按音）时，振动段的长度是明显看得清楚的，那就是从按弦点到岳山那段距离。振动段的长度占“龙龈至岳山”全长的几分之几：这数值称为“相对弦长”。相对弦长的数值大小，决定了“按奏音高”高于“散声音高”的音程：要注意的是，两者有逆反的对应关系（但不可说“成反比”）相对弦长数值越小，“按奏音高”高于“散声音高”的音程距离就越太。

在这样的知识背景上，就可以介绍徽位设置的数值规范。

十三徽的徽序号是从右到左编排的。最右边，最靠近岳山的，编作第一，称为“一徽”；最左边，最靠近龙龈的，编作第十三，称为“十三徽”。其余各徽，从右到左，序号从小到大。

怎样能很快记住徽序号跟几等分的对应关系呢？

先看下表：

徽序号		龙龈	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一	岳山
相对弦长	二等分者	1							$\frac{1}{2}$							0
	三等分者	1					$\frac{2}{3}$				$\frac{1}{3}$					0
	四等分者	1				$\frac{3}{4}$			$\frac{2}{4}$			$\frac{1}{4}$				0
	五等分者	1			$\frac{4}{5}$			$\frac{3}{5}$		$\frac{2}{5}$			$\frac{1}{5}$			0
	六等分者	1		$\frac{5}{6}$			$\frac{4}{6}$		$\frac{3}{6}$		$\frac{2}{6}$			$\frac{1}{6}$		0
	八等分者	1	$\frac{7}{8}$			$\frac{6}{8}$			$\frac{4}{8}$			$\frac{2}{8}$			$\frac{1}{8}$	0
360×相对弦长		360	315	300	288	270	240	216	180	144	120	90	72	60	45	0
相邻两点间距		45	15	12	18	30	24	36	36	24	30	18	12	15	45	

面对上表内各个部位，让学生按如下程序来练习讲述，通过反复讲述达到自然记忆。

甲、把全长（全长指“龙龈至岳山”的距离）作二等分，分点设定为“七徽”。

乙、把全长作三等分，两个分点设定为“五徽”、“九徽”。

丙、把全长作四等分，三个分点设定为“四徽”、“七徽”、“十徽”。要求学生按从右到左的顺序，一手食指点徽序号，另一手食指点对应的分数数值，边点边念徽序号。

←

十	七	四
$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{1}{4}$

丁、把全长作五等分，四个分点设定为“三徽”、“六徽”、“八徽”、“十一徽”。要求学生仿照上述双手操作，边点

边念徽序号。

←

十一	八	六	三
$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{5}$

戊、把全长作六等分，五个分点设定为“二徽”、“五徽”、“七徽”、“九徽”、“十二徽”。要求学生仿照上述双手操作，边点边念徽序号。

←

十二	九	七	五	二
$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{6}$	$\frac{3}{6}$	$\frac{2}{6}$	$\frac{1}{6}$

己、七等分不用。

庚、八等分不全：在$\frac{3}{8}$、$\frac{5}{8}$、两点不设徽，在$\frac{1}{8}$点上设“一徽”，在$\frac{7}{8}$点上设“十三徽”。

上表底部倒数第二行。用整数来表述相对弦长。这方法不是传统琴学所用的，而是我个人根据当代义务教育的实际状况试用的。当代每一个初中生都熟悉一个圆周分成360度，都熟悉圆周作二、三、四、五、六、八等分各是多少度。这是社会发展到现阶段义务教育必备的基础知识，几百年也不会改变。这知识是可利用的常识资源，利用它，可以减轻学生的记忆负担。跟这常识相适应，我们把“龙龈至岳山”距离设为360（单位名称可以叫做“细格儿”）。各相对弦长数值都拿来乘360，就得到一系列整数。

有了这一系列整数，每两徽之间的差距以及从第十三徽到龙龈的距离就很容易推算出来了。上表的最底下一行就列出了这些差距整数。这些数值把徽位分布的对称性特征明白地显示出来了，同时又把徽位分布的不均匀性作了细致的描述。

八

各徽按音的振动段相对弦长如何决定所按奏音律的相对音高呢?

这要借助律学投影来认知。

为了进行律学投影，我们要作三条补充性的假设:

第一条，假设古琴上有一条弦的散声音高恰恰是当代国际通用律制的大字组C，用低音谱表下加二线记谱。

第二条，假设大字组C是琴律音系的基准音，其相对波长数值是1。

第三条，假设这条弦恰恰是“正调”定弦法的第一弦，大字组C恰恰是“正调”一弦散声的音高。

曾侯乙墓出土编钟的乐学铭文和测音数据告诉我们，这三条假设是相当接近于先秦实际状况的。

以这三条假设为前提，律学投影的方案就取大字组C为此弦散声的音律。散声的相对弦长当然是1，而这散声的相对波长现在也已设定为1，于是，相对波长=相对弦长，下文投影时各音符下方写出的长度数值，就既是相对弦长的数值，也是相对波长的数值（见下页图表）。

下表各音符下方的这套长度数值，作为相对弦长的数值，是不会改变的，投影所得的各音符相互间的音程关系，也是整套保持不变的。但是另一方面，这套数值作为相对波长的数值，却要随着定弦改变而改变，所定那弦的散声相对波长是哪个数值，全套长度数值就都要乘哪个数值；相应地，各音符的音位（由相对音高转译而成）也要依据该弦散声的音高，按整套音程关系的不变规格来推算确定。

因此，上表列出的律学投影结果并非偶然的个别事例，而是具有“范式”的意义，有不受限制的可迁移性。

古琴“正调”一弦散声及各徽按音音律一览表

	相对音符	0	1.16	1.58	1.93	2.49	3.51	4.42	6	7.93	9.51	12	13.93	15.51	18
	校正值		+.16	+.08	−.07	−.01	+.01	−.08		−.07	+.01		−.07	+.01	
	相对波长	1	$\frac{7}{8}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
	徽序号	散声	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
相对弦长	二等分者	1							$\frac{1}{2}$						
相对弦长	三等分者	1					$\frac{2}{3}$				$\frac{1}{3}$				
相对弦长	四等分者	1				$\frac{3}{4}$			$\frac{2}{4}$			$\frac{1}{4}$			
相对弦长	五等分者	1			$\frac{4}{5}$			$\frac{3}{5}$		$\frac{2}{5}$			$\frac{1}{5}$		
相对弦长	六等分者	1		$\frac{5}{6}$			$\frac{4}{6}$		$\frac{3}{6}$		$\frac{2}{6}$			$\frac{1}{6}$	
相对弦长	八等分者	1	$\frac{7}{8}$			$\frac{6}{8}$			$\frac{4}{8}$			$\frac{2}{8}$			$\frac{1}{8}$

九

现在专注思考各徽泛音的振动段相对弦长。

泛音奏响时，弦的振动段长度究竟如何？要细心观察，辅以想象，才不致误解。

例如，把“龙龈至岳山”全长作五等分的四个分点，第三、六、八、十一徽，上文讲按音时已了解，按不同的分点奏出的音高是不同的，振动段的长度分别是全长的$\frac{1}{5}$、$\frac{2}{5}$、$\frac{3}{5}$、$\frac{4}{5}$；可是，在奏泛音时，左指轻触不同的点，奏响的泛音却全都一样，都跟三徽按音的音高相同（当然音色不同于按音），这说明，四种情况下振动段的长度是一样的。怎么理解这种物理现象呢？要观察和想象弦的分段振动。

当左指轻触弦的某点而右指使劲儿拨弦时，在轻触的那一

点位置上弦不可能摆动，只可能形成一个不动的“波节”，被“波节”的位置决定，弦就被4个“节点”等分成5段，每段各自形成一个振动单元，在每段的中央部位摆动得最厉害形成“波腹”。当弦整段振动时，只有一处“波腹”；当弦等分成5段振动时，就有4处“波节”、5处“波腹”。依此类推，等分成6段振动时，就有5处波节、6处波腹；等分成4段振动时，就有3处波节、4处波腹；……。所以说，要确认奏响泛音时的“振动段长度”，不可以浮光掠影地量一量左指触点到岳山的距离，想当然地判定，而必须细心地观察节点位置所在，测量相邻两个节点的距离。

讲到“泛音”，还有必要分辨两个不同的“泛音”概念。在基础乐理（取自音乐声学学科的部分）里讲到每一个乐音都包含一个基音和一系列泛音，这泛音列是跟基音叠在一起同时振响的，不同的泛音也彼此相叠，同时振响。可是，在弦乐器上奏响泛音时（无论在拨弦乐器还是弓弦乐器），情况就不同了，是要设置不同的条件把一个个泛音分别取出来，独独使某个泛音音量加强，而不让基音振响，也不让其他泛音振响。为什么这样奏响的泛音音色特别纯净清亮？原因就在这里。

明白了这物理学的道理，在各徽上泛音的相对弦长跟按音的相对弦长相比校，哪些相同哪些相异，也就不难分清了。概括地说，凡是在某徽按音的相对弦长数值里，分子为1的，这徽泛音的相对弦长就跟它相同；凡是在某徽按音的相对弦长数值里，分子不为1的，都要改成1，改成的分数单位（分子为1的分数）才是这徽泛音的相对弦长数值。

这样调整之后，上表就改成了下表：

古琴“正调”一弦散声及各徽泛音音律一览表

相对音符	0	18	15.51	13.93	12	9.51	13.93	6	13.93	9.51	12	13.93	15.51	18
校正值			+.01	-.07		+.01	-.07		-.07	+.01		-.07	+.01	
相对波长	1	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{8}$
徽序号	散声	十三	十二	十一	十	九	八	七	六	五	四	三	二	一
相对弦长 二等分者	1							$\frac{1}{2}$						
相对弦长 三等分者	1					$\frac{1}{3}$				$\frac{1}{3}$				
相对弦长 四等分者	1				$\frac{1}{4}$						$\frac{1}{4}$			
相对弦长 五等分者	1			$\frac{1}{5}$			$\frac{1}{5}$		$\frac{1}{5}$			$\frac{1}{5}$		
相对弦长 六等分者	1		$\frac{1}{6}$										$\frac{1}{6}$	
相对弦长 八等分者	1	$\frac{1}{8}$												$\frac{1}{8}$

这张表，也具有“范式”的意义，可以不受限制地移植。这套长度数值，作为相对弦长，是不会改变的，投影所得的各音符相互间的音程关系，也是整套保持不变的。但是另一方面，这套数值作为相对波长的数值，却要随着定弦改变而改变，所定那弦的散声相对波长是哪个数值，全套长度数值就都要乘哪个数值；相应地，各音符的音位（由相对音高转译而成）也要依据该弦散声的音高，按整套音程关系的不变规格来推算确定。

十

接着来聚焦于七条弦的不同散声。

琴在周代之前仅用五弦。相传周文王、周武王各增设了一条弦，形成七弦体制。这体制沿用至今，稳定了两千多年。

各弦有各自的散声。散声的集合，可以有不同的样式，这些样式称为琴的“调”。在绝大多数琴调里，各弦散声各不相同；个别琴调里，相邻的某两弦散声相同（例如“慢商调”）。

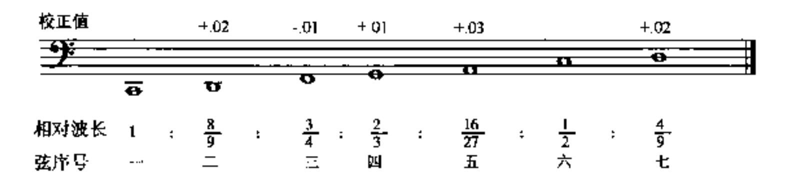
琴调分为“正调”与“外调”两大类。正调作为标准样式存在（律制可有细微差异）；外调作为变体存在，五花八门，样式繁多。

作为常识介绍，要向学生解释：各弦的高低排列方式如何？弦序号如何编定？

高低排列的规格是，散声最低的离演奏者最远，散声最高的离演奏者最近，从远到近就从低到高。这样的空间布局，如何能跟当代大多数音乐家习惯的高低排列方式协调一致呢？演奏者从座位上站起来，向左边走去，绕到琴的左端，从龙龈那一端来观看这七条弦，这时将见到，从低到高是从左到右排列的。这就跟当代大多数学音乐的人习惯的音高排列方式一致了。用乐谱来记述七条弦的散声时，也可以采取这一布局。

弦序号又如何编定呢？离演奏者最远的编作第一，称为“一弦”，离演奏者最近的编作第七，称为“七弦”。从龙龈那端来观看，从左到右就是从“一”到“七”。

按照“正调”定弦法（根据《五知斋琴谱》），七条弦的散声可表明如下：



各音符上方的校正值仍用以标明各散声音高不同于当代国际通用十二平均律律制的差异幅度，这些差异是由相对波长数值决定的。那末，这些相对波长数值又是如何找到的呢？

把一弦散声调得跟国际通用律制的大字组 C 吻合之后，以它为基准来调定其余各弦的散声，调弦的每一步都可以用一个数学方程来表述，调定的结果可以用这数学方程的求解来表示。

为了简便地书写数学方程并表述方程的解，我建议制订一种符号形式：在方括号里写汉字。例如 [一]、[二] …… [六]、[七]。每一个这样的符号，具有双重意义：

一是“地址”意义：每个方括号里的汉字，都代表弦序号，见到这序号我就知道它代表的是哪条弦的散声。

二是“数值”意义：正如初中代数课程里用 x、y、z 一样，每个符号都可以等于某个具体数值。我们这里所用的具体数值，都是相对波长数值。某个方括号等于哪个数值，就表示某弦散声的相对波长是哪个数值。

有了这样的符号可用，任何方程的等号两端都按照如下公式写出乘积。

某音律的相对波长 = 奏某音律所在弦的散声相对波长 × 奏某音律所取振动段的相对弦长

上列公式等号前的“某音律的相对波长”，是用作“递等环节”的，通过递等建立方程之后，递等环节就退出不见了。

上列公式等号后的“两因数乘积”，要以不同的数据运用两回，分别写在方程的等号两端。乘号之左的因数，写成一个方括号，它可以在以后被某个具体的相对波长数值取代（代入）；乘号之右的因数。任何情况下都写成某个相对弦长具体数值，它可以是奏某按音所取的相对弦长，也可以是奏某泛音所取的相对弦长，也可以是奏散声所用的相对弦长（为 1），这些数值可在本文第八、九节的表内查到。

现在观察实例：

（甲）一弦　四徽泛音　应　六弦　七徽泛音

$$[一] \times \frac{1}{4} = [六] \times \frac{1}{2} \text{（甲）}$$

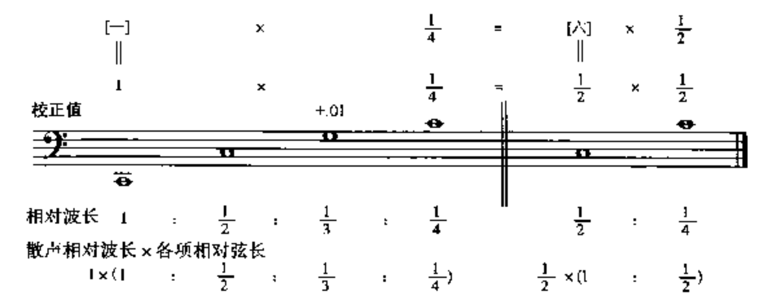
上文已介绍，一弦散声相对波长数值设定为1，即有：［一］=1。以此代入上列方程（甲）：

$$1\times\frac{1}{4}=[六]\times\frac{1}{2}$$

解得　$[六]=1\times\frac{1}{4}\times2=\frac{1}{2}$

它告诉我：六弦的散声相对波长数值是$\frac{1}{2}$。

检验方程（甲）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：



（乙）一弦　四徽泛音　应　三弦　五徽泛音

$$[一]\times\frac{1}{4}=[三]\times\frac{1}{3}\quad(乙)$$

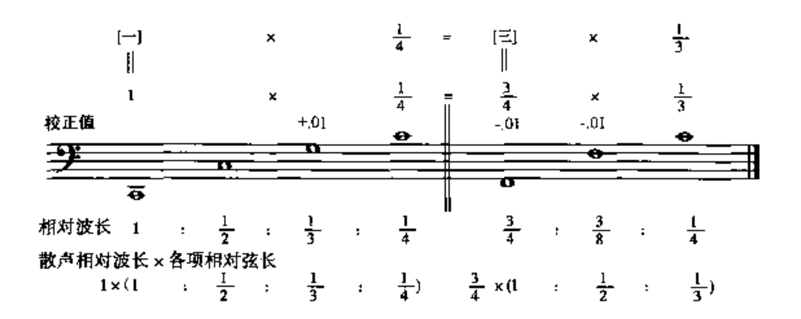
以［一］=1代入上列方程（乙）：

$$1\times\frac{1}{4}=[三]\times\frac{1}{3}$$

解得　$[三]=1\times\frac{1}{4}\times3=\frac{3}{4}$

它告诉我：三弦散声相对波长数值是$\frac{3}{4}$。

检验方程（乙）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：



（丙）一弦　五徽泛音　应　四弦　七徽泛音

$$[一] \times \frac{1}{3} = [四] \times \frac{1}{2} \text{（丙）}$$

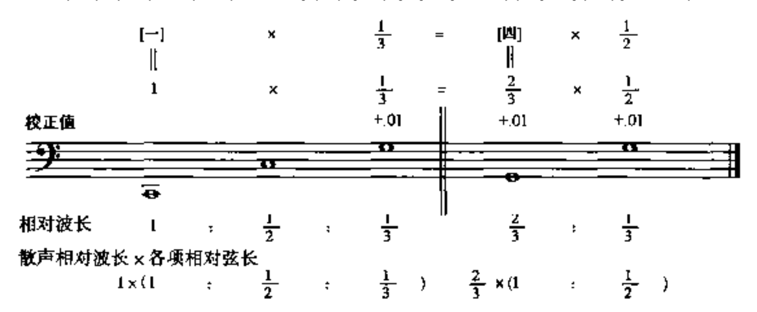
以［一］=1代入上列方程（丙）：

$$1 \times \frac{1}{3} = [四] \times \frac{1}{2}$$

解得　$[四] = 1 \times \frac{1}{3} \times 2 = \frac{2}{3}$

它告诉我：四弦散声相对波长数值是$\frac{2}{3}$。

检验方程（丙）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：



散声相对波长×各项相对弦长

$$1 \times (1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3}) \parallel \frac{2}{3} \times (1 : \frac{1}{2})$$

（丁）四弦　五徽泛音　应　二弦　四徽泛音

$$[四] \times \frac{1}{3} = [二] \times \frac{1}{4} \quad (丁)$$

以$[四]=\frac{2}{3}$代入上列方程（丁）：

$$\frac{2}{3}\times\frac{1}{3}=[二]\times\frac{1}{4}$$

解得　$[二]=\frac{2}{3}\times\frac{1}{3}\times 4=\frac{8}{9}$

它告诉我：二弦散声相对波长数值是$\frac{8}{9}$。

检验方程（丁）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：

$[四] \times \frac{1}{3} = [二] \times \frac{1}{4}$

$\frac{2}{3} \times \frac{1}{3} = \frac{8}{9} \times \frac{1}{4}$

校正值　+.01　+.01　+.02　‖　+.02　+.02　+.03　+.02

相对波长　$\frac{2}{3} : \frac{1}{3} : \frac{2}{9}$　‖　$\frac{8}{9} : \frac{4}{9} : \frac{8}{27} : \frac{2}{9}$

散声相对波长×各项相对弦长

$\frac{2}{3}\times(1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3})$　$\frac{8}{9}\times(1 : \frac{1}{2} : \frac{1}{3} : \frac{1}{4})$

（戊）二弦　四徽泛音　应　七弦　七徽泛音

$$[二] \times \frac{1}{4} = [七] \times \frac{1}{2} \quad (戊)$$

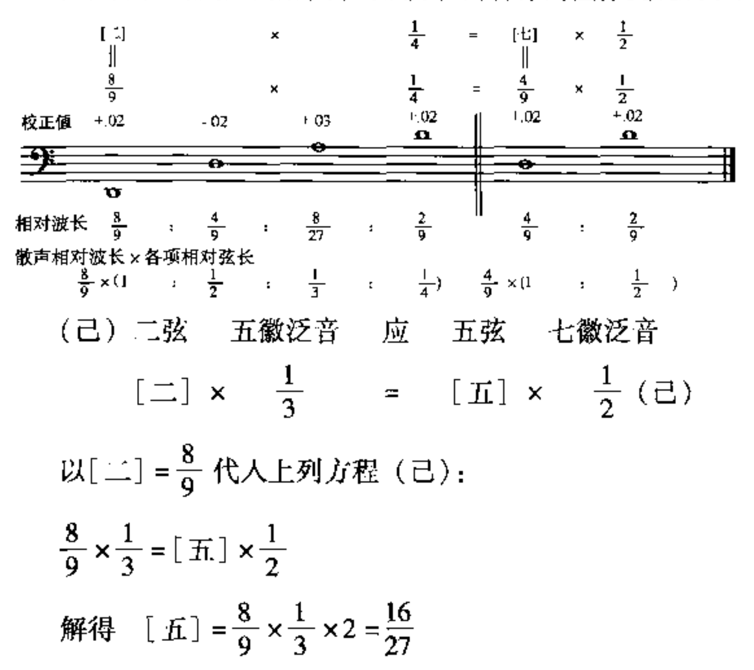
以$[二]=\frac{8}{9}$代入上列方程（戊）：

$$\frac{8}{9}\times\frac{1}{4}=[七]\times\frac{1}{2}$$

解得　$[七]=\frac{8}{9}\times\frac{1}{4}\times 2=\frac{4}{9}$

它告诉我：七弦散声相对波长数值是$\frac{4}{9}$。

检验方程（戊）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：



（己）二弦　五徽泛音　应　五弦　七徽泛音

$$[二] \times \frac{1}{3} = [五] \times \frac{1}{2}（己）$$

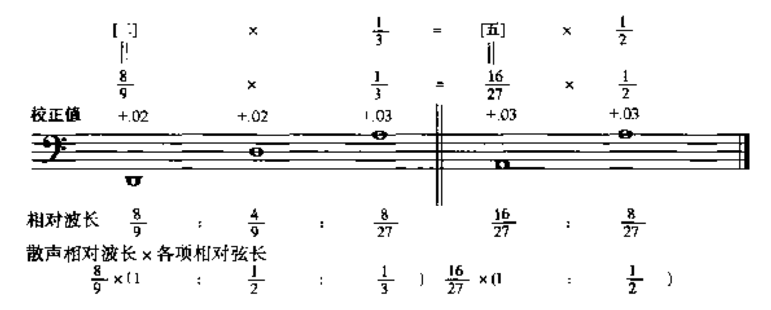
以$[二] = \frac{8}{9}$代入上列方程（己）：

$\frac{8}{9} \times \frac{1}{3} = [五] \times \frac{1}{2}$

解得　$[五] = \frac{8}{9} \times \frac{1}{3} \times 2 = \frac{16}{27}$

它告诉我：五弦散声相对波长数值是$\frac{16}{27}$。

检验方程（己）的解，并对该方程的音律内涵作直观展示：



本节开始列出的七条弦散声音符下方的相对波长数值，通过上述6个数学方程的建立与求解，就一一了解其由来了。

十一

意大利人 Zarlino 提出的两种“六数列”，在古琴的徽位泛音或按音（加上散声）有选择地组成的音律系列里，都能发现。

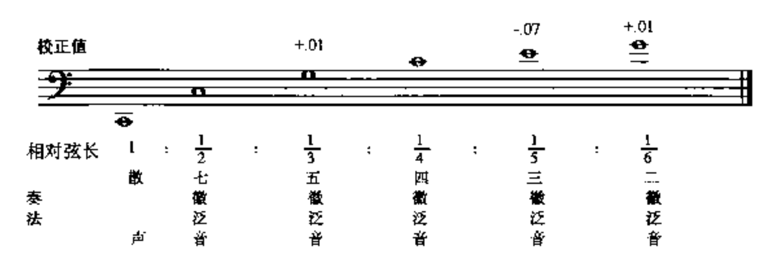
倘若今天的欧洲音乐家们大多数人已经丢失了 Zarlino 首创的和声学原理这一历史信息，我们可以通过古琴上的操作演示让他们亲见亲闻。

这一渊源古老的史料，对于当代的基础乐理教学而言，是不可不补的一个项目。

Zarlino 所说的“把一条弦作和谐划分”而得到的弦长连比式

$$1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}:\frac{1}{4}:\frac{1}{5}:\frac{1}{6}$$

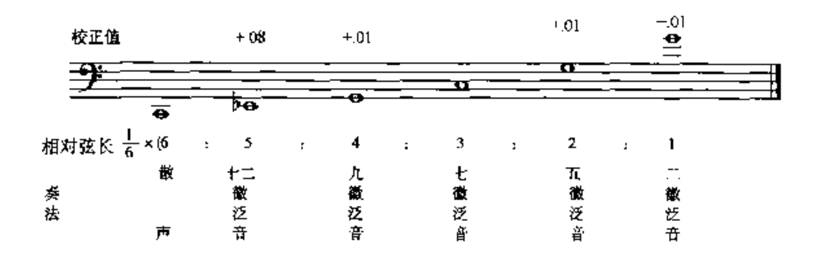
这一“六数列”，在古琴上可按如下方法奏出：



Zarlino 所说的“把一条弦作等差划分”而得到的弦长连比式

1:2:3:4:5:6

这一“六数列”，在古琴上可按如下方法奏出：



虽然中华传统乐学未能建立系统化的大小三和弦、大小调、功能和声等概念，但是这些要素在古琴的演奏实践中是自古存在的，也存在于曾侯乙编钟的音系中。

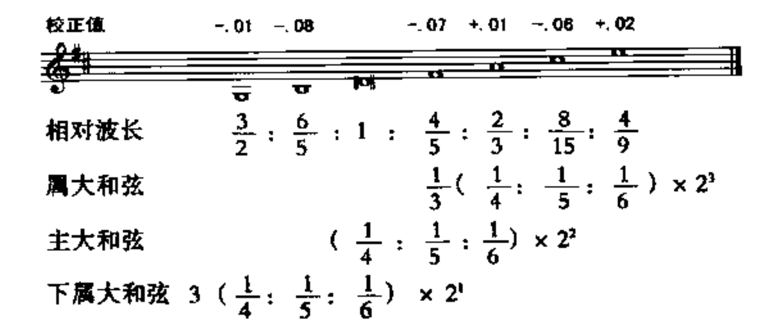
在近代中国音乐教育家从欧洲引进并吸纳这些概念将近百年之后，是否应及时省察，这引进和吸纳同时也是中华传统音乐实践中潜在要素的承续和伸展？如果今天的欧美现代主义造反派还在顽劣的废弃这传统，我们难道就不该自觉地站出来，成为这笔人类共有文化遗产的坚定守护者？

十二

用背诵“全全半全全全半”口诀来记住自然大调的结构这种认知水平，不该超越吗？这口诀能帮助学生学懂自然大调吗？从应试的表面来看，是牢牢记住了，其实呢，是在误导之下深深误解了。

本备忘录呼吁，让古琴徽位的相对弦长数据照亮代代学子的学程，从大小和弦和大小调本身固有的自然面貌来认识它们吧！

自然大调的功能构成



自然大调音阶

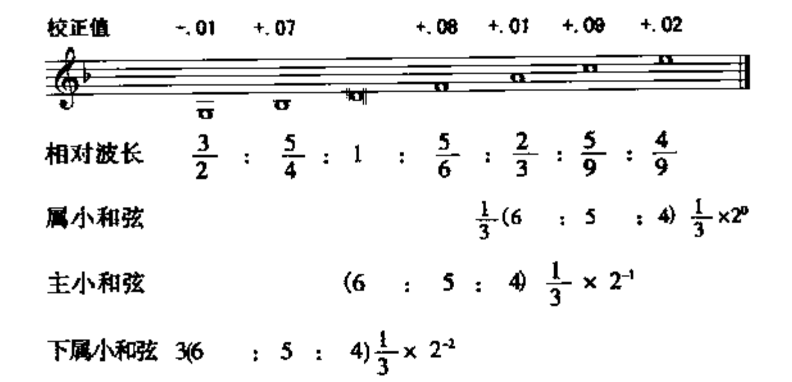
相邻两音级相距音程值	1.02	0.91	0.56	1.02	0.91	1.02	0.56

校正值 +.02 -.07 -.01 +.01 -.08 -.06

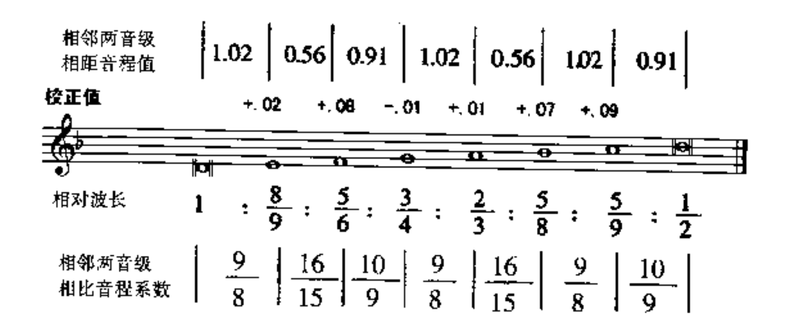
相对波长 $1 : \frac{8}{9} : \frac{4}{5} : \frac{3}{4} : \frac{2}{3} : \frac{3}{5} : \frac{8}{15} : \frac{1}{2}$

相邻两音级相比音程系数	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$

自然小调的功能构成



自然小调音阶



这就是古琴徽位数据伸展投影给当代基础乐理教程献上的一份热礼。

（作者为星海音乐学院教授）

原载《中国音乐》2007年第1期

“京房六十律”中的三种音差

陈应时

“音差”是指相邻两律或不同律制相同音程之间微小的律高差。

在我国最早发现音差者，当数汉代的律学家京房（前77~前37）。在京房之前的三分损益法，《管子·地员篇》只生五律，其后《吕氏春秋》《淮南子》《史记》只止于生十二律。但当京房按三分损益法生出的第12律“仲吕”再“三分益一”生第13律“执始”时，却发现此律和第1律黄钟的律数不相吻合。为了实现“黄钟自冬至始，及冬至而复”[1]和《礼记·礼运》所说“五声、六律、十二管还相为宫”[2]，于是他就继续生律，直至生到第54律“色育”时，虽和始发律“黄钟”已非常接近，但还有差距。这个差距，京房称其为“一日”。

对于京房所谓的“一日”音差，日本学者田边尚雄最早在《音乐原理》一书中称其为“京氏音差”，并采用他所首创的“平均音程值”[3]，把它定作“0.01781”[4]（合3.562音分——陈注，下同）；王光祈从田边尚雄[5]其后吴南薰将此音差一作“4.8陌”（即4.8音分），一作“6陌”（即6音分）[6]；潘怀素在探讨“二十三不等分纯正律”时，把此音差作“3.615音分”[7]。笔者在《为“京房六十律”申辩》[8]和《律

学四题》[9]中曾按《后汉书·律历志》所载“京房六十律”的律数推算，得出京房的“一日音差”有 3.6295、3.632、3.6402、3.6495、3.6246、3.6315 和 3.6403 七种音分数。为取简便，就把此音差作3.6（十）音分。但现在看来，上述对于“京房六十律”中音差的推算，都是有问题的。现分述于下：

（1）京房的“一日”音差，在“京房六十律”中并非只有色育律和黄钟律之间的一个，其他尚有第 55、56、57、58、59、60 次三分损益生出的谦待、未知、白吕、南授、分乌、南事各律分别和林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾之间的音差，一共有七个。故田边尚雄、王光祈、潘怀素只计算色育律和黄钟律之间的一个音差是不够的。吴南薰计算出了两个音差，但其计算有误，故所得结果亦有误。笔者在前文中虽然推算了这七个音差音分数，但由于所据《后汉书·律历志》所载“京房六十律”的律数，除最初生出的 12 律之外，其余的 48 律都不是精确的实数，故所得各个音差的音分数参差不齐，亦存在问题。

我们知道，《管子·地员篇》所载三分损益法因只生五律，故其始发律黄钟的律数是：

“凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫”[10]，亦即 $(1\times3)^4=81$。由于生五律需四次三分损益，每次三分损一或三分益一，都要用 3 作为除数，故预先设定为“四开以合九九”（即 3 的四次乘方）之后，所得五音的律数全是不带小数点的整数：

（1）$(1\times3)^4=81$（宫）

（2）$81\times\frac{4}{3}=108$（徵）

（3）$108\times\frac{2}{3}=72$（商）

(4) $72 \times \frac{4}{3} = 96$ （羽）

(5) $96 \times \frac{2}{3} = 64$ （商）

生五律需四次三分损益，生十二律则需十一次三分损益，故《淮南子·天文训》制定了生十二律的乘方："置一而十一三之为积分十七万七千一百四十七，黄钟大数立焉"[11]。有了这个 $(1 \times 3)^{11} = 177147$ 的黄钟大数，所得十二律的律数亦全是不带小数点的整数（算式从略）。

"京房六十律"生律时要用到59次三分损益，其黄钟大数应该是3的59次乘方。可能是由于受当时的计算条件的限制，京房在生六十律时没有采用3的59次乘方之积为黄钟的大数，而仍采用了生十二律的黄钟大数177147，故自第13次生出来的"执始"律起，所有48律的律数就不可能成整数。但京房在计算中只取各律前六位的整数，其后的小数均舍去不用，于是造成了这些律数的不精密，就出现了笔者据以推算出同为京房"一日音差"的七种音分数。

(2)"京房六十律"是由京房在发现了按三分损益法生出的第12律"仲吕"再"三分益一"生律时回不到黄钟本律而继续生律的。在《后汉书》列出的"京房六十律"表中，始发律黄钟的律数是177147，第13次生出的"执始"律律数是174762 [11]，两者之间的差数为177147—174762 = 2385，这个数字虽然和后来南朝宋律学家何承天计算出的"不足二千三百八十四，三分之一"[12]多了"三分之二"（这是由于京房在"执始"的律数174762后省略了"三分之二"所致），严格地说京房的计算没有何承天那样精密，但是从我国律学史的角度来看，这个今天所说"最大音差"的最早发现者仍应归于京房。这一点，过去没有引起我们的注意。

（3）在“京房六十律”中，自第13次生出“执始”律起，每生一律就产生一个“最大音差”的律间，至第54次生出“色育”律时，就将“黄钟”和“执始”的一个“最大音差”律间变成了“黄钟”和“色育”、“色育”和“执始”两个律间，因此又产生了“黄钟”和“色育”、“色育”和“执始”两个律间的两种音差，同样的情况亦发生在第55、56、57、58、59、60次生律之后；原来的林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾六律分别和第14、15、16、17、18、19次生出的去灭、时息、结躬、变虞、迟内、盛变六律之间。过去我们只注意到“黄钟”和“色育”之间的音差，却忽视了“色育”和“执始”之间的音差，同样也忽视了第55、56、57、58、59、60次生律之后它们和去灭、时息、结躬、变虞、迟内、盛变六律之间的音差。

（4）“京房六十律”是原十二律的再细分，因此，原来11个律间中的每一个律间又被细分成4、5、6个律间，如原来黄钟和大吕的律间中插入了色育、执始、丙盛、分动、质末五律，因此就有了6个律间；原来蕤宾和林钟的律间中插入了南事、盛变、离宫、制时四律，因此就有了5个律间（应钟之后虽亦插入四律，但因无半律黄钟，故仍为4个律间）；原来大吕和太簇的律间中插入了分否、凌阴、少出三律，因此就有了4个律间。在原十二律中除黄钟外的其余11律和前一律构成的律间，其音差小于“最大音差”。这一点，过去我们也没有注意。

基于以上原因，笔者认为有必要对“京房六十律”的律数重作推算。现不妨将“京房六十律”的黄钟律大数按59次三分损益需要，设其为：

$$(1\times3)^{59}=14130386091738734504764811067$$

根据这个黄钟律的大数，就可以得到完全成整数的六十律

律数，从而再据以计算相邻律间的音差，就可得到更为精确的数据。下表中将六十律按十二律分十二部，律名前括号内为生律次序的编号。

1 黄钟部

(1) 黄钟 14130386091738734504764811067
律间音分 3.6150458655331404577968350811297

(54) 色育 14100910759985034693772836864
律间音分 19.844964519115872476043957767426

(13) 执始 13940196302629111483747270656
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(25) 丙盛 13752566397987380728229265408
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(37) 分动 13567461922712037398774022144
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(49) 质末 13384848885454544650729684992
律间音分 19.844964519115872476043957767426

2 大吕部

(8) 大吕 13232295709136226916213229568
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(20) 分否 13054193885589584050623873024
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(32) 凌阴 12878489246949316749617528832
律间音分 23.460010384649012933840792848556

(44) 少出 12705149527990056055184818176
律间音分 19.844964519115872476043957767426

3 太簇部

(3) 太簇 12560343192656652893124276504
律间音分 3.6150458655331404577968350811297

（56） 未知 125341428977644752833536327768

律间音分 19.8449645191158724760439577767426

（15） 时息 12391285602336987985553129472

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（27） 屈齐 12224503464877671758426013696

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（39） 隋期 12059966153521811021132464128

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（51） 形晋 11897643453737373022870831104

律间音分 19.8449645191158724760439577767426

4 夹钟部

（10） 夹钟 11762040630343312814411759616

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（22） 开时 11603727898301852489443442688

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（34） 族嘉 11447545997288281555215581184

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（46） 争南 11293466247102272049053171712

律间音分 19.8449645191158724760439577767426

5 姑洗部

（5） 姑洗 11164749504583691460554912448

律间音分 3.6150458655331404577968350811297

（58） 南授 11141460353568422474092118016

律间音分 19.8449645191158724760439577767426

（17） 变虞 11014476090966211542713892864

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（29） 路时 10866225302113486007489789952

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（41）形始 107199699142416097965621903366

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（53）依行 10575683069988776020329627648

律间音分 19.844964519115872476043957767426

6 中吕部

（12）中吕 10455147226971833612810452992

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（24）南中 10314424798490535546171949056

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（36）内负 10175596442034028049080516608

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（48）物应 10038636664090908488047263744

律间音分 19.844964519115872476043957767426

7 蕤宾部

（7）蕤宾 9924221781852170187159922176

律间音分 3.6150458655331404577968350811297

（60）南事 9903520314283042199192993792

律间音分 19.844964519115872476043957767426

（19）盛变 9790645414192188037967904768

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（31）离宫 9658866935211987562213146624

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（43）制时 9528862145992542041388613632

律间音分 19.844964519115872476043957767426

8 林钟部

（2）林钟 9420257394492489669843207378

律间音分 3.6150458655331404577968350811297

（55）谦待 9400607173323356462515224576

律间音分 19.844964519115872476043957767426

(14) 去灭 9293464201752740989164847104

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(26) 安度 9168377598658253818819510272

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(38) 归嘉 9044974615141358265849348096

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(50) 否与 8923232590303029767153123328

律间音分 19.844964519115872476043957767426

9 夷则部

(9) 夷则 8821530472757484610808819712

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(21) 解形 8702795923726389367082582016

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(33) 去南 8585659497966211166411685888

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(45) 分积 8470099685326704036789878784

律间音分 19.844964519115872476043957767426

10 南吕部

(4) 南吕 8373562128437768595416184336

律间音分 3.6150458655331404577968350811297

(57) 白吕 8356095265176316855569088512

律间音分 19.844964519115872476043957767426

(16) 结躬 8260857068224658657035419648

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(28) 归期 8149668976585114505617342464

律间音分 23.460010384649012933840792848556

(40) 未卯 8039977435681207347421642752

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（52）夷汗 7931762302491582015247220736

律间音分 19.844964519115872476043957767426

11 无射部

（11）无射 7841360420228875209607839744

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（23）闭掩 7735818598867901659628961792

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（35）邻齐 76316973315255521036810387456

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（47）期保 7528977498068181366035447808

律间音分 19.844964519115872476043957767426

12 应钟部

（6）应钟 7443166336389127640369941632

律间音分 3.6150458655331404577968350811297

（59）分乌 7427640235712281649394745344

律间音分 19.844964519115872476043957767426

（18）迟内 7342984060644141028475928576

律间音分 23.46001038464901293384079284855

（30）未育 7244150201408990671659859968

律间音分 23.460010384649012933840792848556

（42）迟时 7146646609494406531041460224

由上表可知，“京房六十律”的 59 个律间中共有三种类型的音差：

第一种：为“京房最大音差”，是京房最先发现的音差。自第 13 次生“执始”律起至第 54 次生“色育”之前，每一次三分损益生律，就产生这样一个音差，共 34 个。其律间音分为：

23.460010384649012933840792848556

以四舍五入保留小数点后三位数，为23.46音分：

第二种：为“京房一日音差”，这是第54次生出“色育”律后和黄钟律之间产生的音差，第55、56、57、58、59、60次生出的谦待、未知、白吕、南授、分乌、南事各律分别和林钟、太簇、南吕、姑洗、应钟、蕤宾之间的音差亦与之相同，其律间音分为：

3.6150458655331404577968350811297

以四舍五入保留小数点后三位数，为3.615音分：

第三种：为“京房减一日音差”，即这一音差相当于“京房最大音差”减去“京房一日音差，共7个。“京房六十律”中前律部最后一律和后律部第一律的11个律间，其音差和“京房减一日音差”相同，故此类音差共18个。其律间音分为：

19.844964519115872476043957767426

以四舍五入保留小数点后三位数，为19.845音分。

参考文献：

[1]［晋］司马彪《后汉书·历律志》中华书局，1965.3000.

[2]［清］阮元主持校刻《十三经注疏·礼记》，中华书局，1980.1423.

[3]缪天瑞《律学》（第三次修订版），人民音乐出版社，1997，39—40.

[4]［日］田边尚雄《音乐原理》，内田老鹤圃发行所，1922.337.

[5]王光祈《东西乐制之研究》，音乐出版社年重印本，1958.48—49.

[6]吴南薰《律学会通》，科学出版社，1964.119.

[7]曲澄《潘怀素的乐律研究简介》，见音乐论丛，人民音乐出版社，1980，(3)

[8] 陈应时《为“京房六十律”申辩》,《艺苑》(音乐版),1986,(1):9—10.

[9] 陈应时《律学四题》,《中国音乐》,1992,(2):30.

[10] [唐] 房玄龄《管子》,上海古籍出版社,1989.173.

[11] [晋] 司马彪《后汉书·历律志》,中华书局,1965.3003.

[12] [梁] 沈约《宋书·历律志》中华书局,1974.211.

(作者为上海音乐学院教授)

原载《中国音乐》2007年第1期

关于伶州鸠所述十二律名音程关系的观察与遐思

李光明

我进音乐学院读书时，曾侯乙编钟刚刚出土不久，虽然在音乐学院读书时我的专业是民族器乐演奏，但中国古代乐律学中折射出的中华民族智慧的光芒和魅力却从那时起一直深深地吸引着我。我曾去听学校里举行的每一次有关曾侯乙编钟以及古代律学学术报告，同时学习有关律学的知识及有关的论著。在我拜读的有关著述中，冯文慈先生的《释“宫商角徵羽”阶名由来》一文涉及音名与古代天文概念的理论给我留下了深刻的印象①，使我在学习和探索有关中国古代音乐的现象开阔了眼界和思路。毕业多年来一直留意古代律学研究的情况，有时也思考一些有关古代律学的现象和问题。但没有受过专门古代音乐史的训练，多年来也没有专门从事过这方面的研究，对中国古代律学及其有关研究的了解非常有限。为表示对冯先生八十华诞的祝贺，不揣冒昧将自己就《国语》中所载伶州鸠告诉周景王的十二音律名称一些观察，以及由此而来的推想、猜测，呈现给这次学术讨论会，并希望能借这次机会就教于冯先生以及在座的各位前辈、专家、学者。

---

① 《中国音乐》1984年，第一期。

我的发言由两部分组成：一是就伶州鸠在回答周景王有关音律问题时所述十二律名律名构词形态与相关音律音程关系的观察和分析。在这一部分中我们将看到律名的排列顺序不仅与所谓“纯律大二度”与“纯五度”音程两者相关，而且十二个音律之间的关系可以用一个以大三度和五度交替的“十二音律网”来进行解释和说明。二是依据“音网”所展现的数理逻辑关系，本人对有关中国古代律学和古代音乐文化中一些问题的推想和思考，如除“三分损益”之外其它可能的定律方法，以及古代历史、文化、哲学的一些情形和概念与古代音律理论和实践的关系等。

一、观察

1. 律名排列与音程

据《国语·周语》记载①，乐官伶州鸠在回答周景王关于乐律的问题中说到音乐中有六个阳律和六个阴律。这六个阳律和阴律的名字都是双音节词，而且有各自不同的意义。六个阳律是黄钟、太簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射，六个阴律是大吕、夹钟、仲吕、林钟、南吕、应钟，而且六个阴律是依次插在六个阳律之间的。将这十二音律按高低排解起来后形成一个十二个半音的音阶，出现在单数位置上的是阳律，出现在双数位置上的阴律（请看【表一】)。

【表一】

排列号	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
律名	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟

① 参见薛安勤、王连生译注的《国语译注》，吉林文史出版社，1991。

【表一】：伶州鸠所述十二音律的序列。“律名”一行中墨色加重的律名是阳律，没有加重的律名是音律；序列号为 1、3、5、7、9、11 的音律是阳律（名字的墨色加深），序列号为 2、4、6、8、10、12 的音律是阴律（名字的墨色没有加深）。

伶州鸠的话中没有说到律名排列与阴阳两组音律有什么联系，但其中一些规则性的关系是显而易见的。首先，尽管阳律和阴律的律名都是双音节词，但阳律和阴律的名称在词的构成形态上却明显不同。六个阴律的律名中有重复的词素“钟”和“吕”，而且这两个词素都各出现三次。含词素“钟”的律名是夹钟、林钟、应钟；有词素“吕”的律名是大吕、仲吕、南吕。其次，律名中有相同词素音律之间的音程关系都是大三度（或两个大二度）。大吕比仲吕第一个大三度，仲吕比南吕第一个大三度；夹钟比林钟第一个大三度，林钟比应钟第一个大三度。如果我们把有三个词素“吕”的律名连在一起，这三个音律形成一个有三个音构成的“吕字大三度链”（大吕—仲吕—南吕），在以黄钟为起始音的八度框架中，仲吕处在这个大三度链的中央位置，与黄钟是纯四度关系；如果我们把有三个词素“钟”的律名连在一起，这三个音律形成一个有三个音构成的“钟字大三度链”（夹钟—林钟—应钟），在以黄钟为起始音的八度框架中，林钟处在这个大三度链的中央位置，与黄钟是纯五度关系。此外，这两个大三度链的六个音在十二个音的序列中相互交叉，每一个“钟字音律”与最邻近的“吕字音律”之间的音程关系是一个大二度。

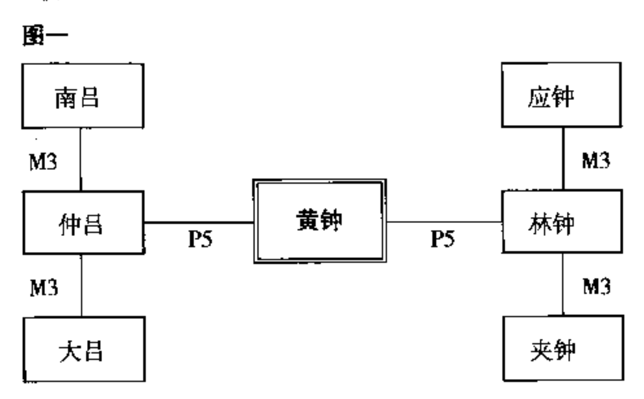
与阴律律名不同，阳律的名称中没有相同的词素，除黄钟之外，其他五个律名中没有与六个阴律律名相同的词素。任意相邻的两个阳律之间的音程关系也是大二度，但没有像在阴律中那样的“大三度链”，或任何其他的音组出现。

2. “十二音律矩阵”（或“十二音律网”）

如果我们将“吕字大三度链”和“钟字大三度链”的三

个阴律按高—中—低纵向排列，并将这两个大三度链的中间位置上的仲吕和林钟与黄钟链接，然后将这两个大三度链放置黄钟两侧，在我们眼前会出现一个以黄钟为中心音律关系图案。在这个图案中横向上的三个音（即仲吕、黄钟、林钟）之间的均是五度关系，纵向音与音之间均是大三度关系（请看【图一】）。

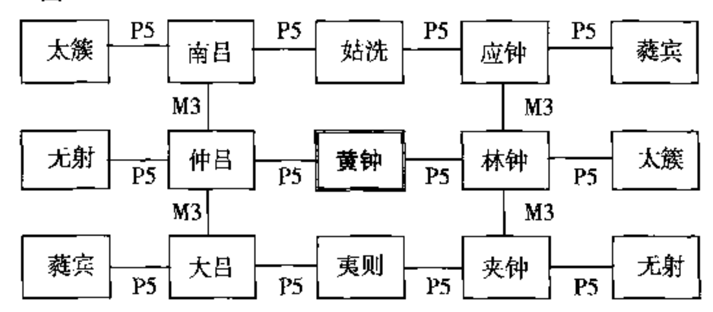
图一



【图一】：黄钟与“钟字大三度链”和“吕字大三度链”构成音律关系图案。图中 P5 表示纯五度，M3 代表大三度。

如果从应钟、夹钟、南吕和大吕按横向五度扩展的话，我们会发现其他五个阳律：应钟左边的下五度是姑洗，右边的上方五度是蕤宾；林钟的上方五度是太簇，下方五度是黄钟；夹钟上方五度是无射，下方五度是夷则；南吕上方是姑洗，下方五度是太簇；仲吕上方五度是黄钟，下方五度是无射；大吕上方五度是夷则，下方五度是蕤宾；林钟上方是另一个太簇，仲吕的下方又是一个无射。结果在我们面前出现的是一个由三个“五度链”和四个“大三度链”构成的“十二音律矩阵”或“十二音律网”。在这个网中六个阴律各出现一次，六个阳律钟除黄钟之外，其余五个阳律都与两个不同的阴律关联（请看【图二】）。

图二



【图二】：由“五度链”和“大三度链”构成的“十二音律矩阵”或“十二音律网”。图中 P5 表示纯五度，M3 代表大三度。

显然图二中的音律网与曾侯乙“钟律网”有明显的相似性、一致性①，即它们都是一个由五度和大三度音程联塑和交叉构成的系统。尽管这里没有“曾”、“龤”的名词，但表现出相同的上下大三度的概念。

二、遐思

1. “纪之以三，平之以六，成于十二”法

“纪之以三，平之以六，成于十二”是伶州鸠在告诉周景王十二律名及相关意义之前说的三句话。因为伶州鸠对这三句话的涵义没有进一步的说明，所以对这三句话有不同的解释②。但根据上文“十二音律网”音程分布以及与律名布局关系看，这三句话的语词涵义可以是关于调音定律方法及过程的一个简洁的描述，而且这个调律的步骤和方法是以弦乐器为背

① 参见黄翔鹏《乐问·中国传统音调的数理逻辑》。北京：中央音乐学院学报社，2000，P. 221－254。

② 参见薛安勤、王连生译注的《国语译注》，吉林文史出版社，1991，P. 137－9；牛龙菲的《古乐发隐》，兰州：甘肃人民出版社，1985，P. 122－9。

景的。笔者试将这个调律过程做如下推测。

“纪之以三”可以有两个不同但意义相通的解释。这句话可以译为“先在弦上截取三点”，或“确定三个音”的位置[①]。根据调律的原理以及图一和图二中所显示的音律间音程关系，这“三个音”应该是仲吕、林钟和黄钟。如果弦的散音是黄钟的话，那么这“三个音”中的黄钟应该是弦的二分之一处清黄钟，其根据是随后两句中的部分含义。“平之以六”中的“平”是“填平”或“填充”的意思，“成于十二”是说在最后一共有“十二个音”。但不论是“平”还是“成”都离不开一个条件，即黄钟上的一个八度框架，否则就没有“填平”对象了，也没有结束在“第十二音”的理由了。

此外，如果“平之以六”中的“之”可以理解为“八度音程框架”的代词的话，“纪之以三”也可以译为“先确定一个八度中的三个音程”。理由有二：在弦上截取清黄钟、仲吕和林钟同时也将黄钟与清黄钟之间的八度皆为三个部分或音程，即“黄钟—仲吕，仲吕—林钟，林钟—（清）黄钟”；同时“之”字出现在两个紧随的有相同结构的句子中，它的语义应该是一致的，或是相通的。

“平之以六”应该是对下“六个阴律均匀填充八度”的形象性描述。在确定林钟和仲吕两个阴律后，按上下大三度关系得到应钟、夹钟、南吕和大吕四个阴律。这样在黄钟与清黄钟的六个相隔大二度的阴律填平了。

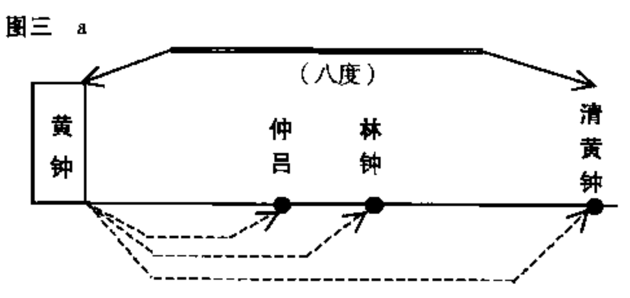
按以四、五度关系生律，从六个阴律出发得到除黄钟之外的五个阳律。生律程序到此，加上黄钟（黄钟和清黄钟为“八度同音”）一共有“十二个音”。之所以“成于十二”，是因为无论再按大三度上生或下生，都不会在得到多于十二个

---

① “纪”者，“别丝也”；意即将丝理出头绪。

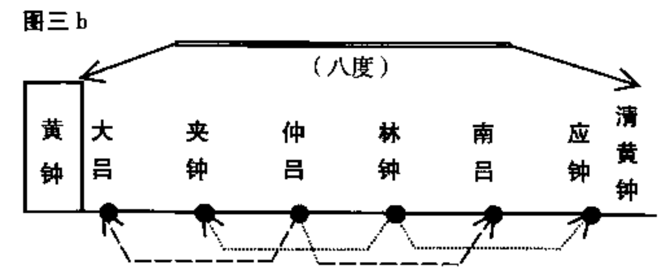
"律位"之外的音①。【图三】是一个这个调律程序的示意。

图三 a



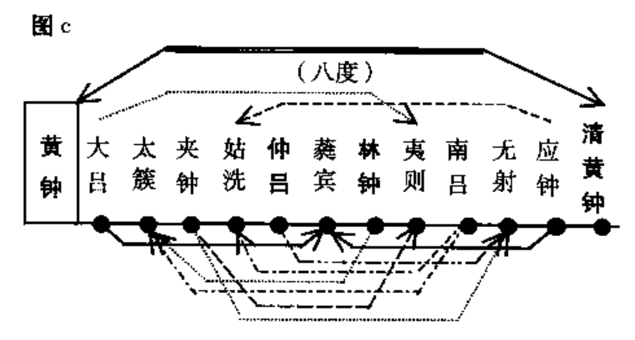
【图三】a. "纪之以三"——将一根弦截取三个点，截取的结果与将一个八度分成三个音程（四度、大二度、四度）。

图三 b



【图三】b. "平之以六"——即用六个阴律将黄钟与倍黄钟之间的八度均分。

图 c



【图三】c. "成于十二"——加黄钟（包括倍黄钟）在内，最后一

---

① 太簇、蕤宾和无射各有两个值，差距是20音分。因为起差异远小于半音，它们属于相同律位上不同的音，在实际音乐中没有改变音高的作用。

个八度中共有十二个音律。

尽管先秦史料中尚未见到类似上面设想的调律记载，依据古代对音乐中声音的物理现象的了解及弦乐器的性能看，这种方法在当时完全具有技术上的可操作性。因此，上述推测的生律法很可能与西周（或许更早）时期音乐家们所用的定律方法和程序是一致的[1]。为了方便下文中的讨论，笔者冒然称之为“纪三平六成十二法”，或“纪三平六法”，或“伶州鸠法”。

2. “弦律”是中国古代音程理论的基础

关于中国古代确定音程的依据通常有三种说法：一是所谓“以耳齐声”，二是以“管律”为准，三是以“弦律”为准。但从上面“十二音律网”中五度和大三度为基本结构音程来看，及其所暗示的“纪三平六成十二”的定律程序看，“弦律”应该是中国古代音程理论的基础。理由如下：

“以耳齐声”是以听觉作为确定准确音高准确性的方法。在没有校音器的情况下，人们可以根据听觉的感受来断定一个乐器或人声发出的声音是否准确。比如说在调筝的时候，如果有任何一个音的音高确定后，人们就可以根据听觉来调出其他所有弦的音高。因此不难想象古代一个造诣深厚的“神瞽”，可以用“以耳齐声”的方法来辨别伶州鸠所述的十二个音律是否精确，但是要“以耳齐声”的方法是否会衍生这样一个“十二音律网”或于此相应的“纪三平六成十二”生律法的可能性是极小的。其理由是：如果“以耳齐声”的方法来调音的话，那么调音程序应该与实际音乐中的音型相一致才比较合乎情理。在实际音乐中，有大小二度、四度的音程进行，也有

① 关于这种生律法的操作细节，笔者拟另撰文探讨。

大三度和五度的进行，但连续五度和连续大三度式的进行恐怕只能在非自然或“人工音乐”音乐中才找得到。要确定某一个音是否准确，乐工可以参照任何一个音高确定的音，没有理由始终以四、五度和大三度作为度律定音的尺度理由。其次，由于声音没有确定和对应的视觉形式，“以耳齐声”的方法不能提供确保音程准确的“尺度”单位。没有不随声音消失的固定的视觉尺度，确定一个声音的音高是否合“律”就没有标准参照。

管乐器有可能使人们注意到五度和大三度的特殊性，但要发展出特化的三度和五度的概念的可能性很小。用超吹的方法可以将闭管式的律管类空气柱中的高泛音激发出来，发现并运用它们有助于发展五度和大三度重要性的概念。但超吹不是一般笛箫乐器的常规技巧，而且除 2 号（即基音上方的八度音）和 3 号泛音（同样指法基音上方的十二度音，或倍五度）外，有助于形成大三度概念的 5 号泛音（基音上方十七度音，或二倍大三度）极不容易演奏，而且箫一类管乐器不论是闭管还是开管都没有与基音构成四度或倍四度的泛音。此外，管乐器可以给人们提供与音高相关的视觉对应形象，但这种对应只能在吹奏基音时观察到。超吹时空气柱中的高泛音被激发，但不需要改变管长，甚至是指法。笛子用筒音指法可以吹出两个八度倍音便是大家都熟悉的例子。

与之相比，在像琴一类的弦乐器上发现与五度和大三度相应的泛音及其位置，以及五度和三度音程的弦长比是很直接和自然的事。当弦不接触琴的面板的时候，左手指轻轻放在弦的 1/3 处，就可以获得一个比该弦基音高十二度（或倍五度）的泛音。当将弦按至琴的面板，就会得到一个比在该位置上泛音低一个八度的音，也就是一个比该弦基音高一个纯五度的音。在演奏这两个音时，手指从琴弦一端到触弦点的距离或长度与

整个弦长比或量度的视觉关系是一致的。当弦悬空时，将手指轻轻放在1/5处，就获得一个比该弦基音高十七度（或二倍大三度）的一个泛音，而这个泛音恰好比该弦基音上方大三度高两个八度。当将弦上该点按至面板后，我们刚好得到一个原来基音上方的大三度。在视觉上这个大三度的触弦点与高十七度的泛音触弦点是相同的，同时在听觉上这里的实音和泛音是相应的。因此，将五度和三度作为度律的基本音程，并把于这两音程相应的1/3和1/5弦长比作为音程听觉的视觉尺度是顺理成章的。

在上文中想象的"纪三平六成十二"的调音过程中，我们不仅需要大三度和纯五度音程，我们还需要纯四度音程①，否则我们没有办法将十二个音放在一个八度中。四度音程观念以及相应弦长在调律中的运用可以对弦上1/4位置上的泛音认识中得到。尽管1/4位置上的泛音与实音（或按音）没有八度关系，但它却可以提供有自然节点基础的弦长与视觉单位。"纪之以三"其中"一纪"的仲吕就是黄钟弦上1/4处的音。笔者没有发现先秦有相当于我们今天乐理中"音程转位"的概念，但弦长按一定的比例增减能够反映类似的认知。我们熟悉的"三分损益法"便是这种认知的表现，而"三分损益法"可以直接从对弦上1/3和1/4位置上泛音、弦长、音程知觉的对应关系中发展出来②。此外，八度概念则可以用弦长"二分损一"方法来表达。

总之，确定十二个音律需要能够度量音程的视觉尺度、尺寸，"以耳齐声"或运用笛箫超吹以及开指孔的方法都不提供

---

① 这里是指与现代乐理中与纯四度相应的音程概念，而不是说当时有我们今天意义上的纯四度音程概念。

② 关于"三分损益法"与对弦上1/3和1/4位置上泛音认识的关系问题，笔者拟另外撰文探讨。

恒定和精确的视觉尺度的依据。尽管弦上1/2，1/3，1/4，1/5位置上的泛音与实音并不总是有“八度认同性”，但是泛音与基音之间现场比例关系的恒定性为古代音乐家提供判断音程准确尺度的视觉依据，并成为古代十二个音律系统建立的数理基础。

3. 宇宙的音律象征

“太一”（“太极”）和“阴阳”是中国古代用来描述和归纳自然界及人类社会的种种关系的宇宙本体的概念。“十二音律网”以及“纪三平六成十二”的生律法与西周时的宇宙观的结构或程序表述表现出一定程度的对应或同构关系。关于宇宙万物衍生和关联《周易》系辞中有这样的话：

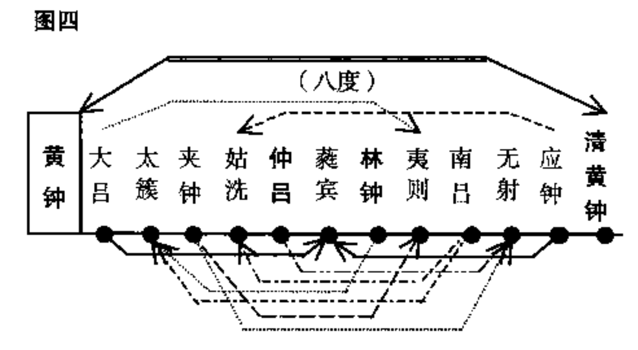
> “易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦……”①

虽然系辞中没有提及这种宇宙观与古代音律系统有什么关系，古代音乐文献中也没有关于人们根据《周易》原理导出类似我们前面看到的“十二音律矩阵”，以及“纪三平六成十二”的生律程序，但我们按系辞描述的结构展开程序并 按连续五度、连续三度相互交替的话，我们得到一个与【图二】中几乎一样“十二音律网”，所不同的是在这个网中太簇和无射各只有一个阴律做参照。同时如果将太极、两仪、四象、八卦与它们相对的律名匹配并放入“纪三平六成十二”程序中，我们会看到黄钟及六个阴律之间的次序和位置关系可以成为“太极生两仪，两仪生四象”之间的次序和位置关系合理的诠释。剩下的五个阳律在数量上不能八卦的成员对应，由除林钟、仲吕之外的四个阴律派生这五个阳律最大可能次数是八

① 参见孙振声《易经今译》。海南人民出版社，1989，p.368。

次，而这与八卦在数目上却仍然是相应的。【图四】显示“纪三平六成十二”生律程序与《周易》系辞中的宇宙结构生成程序的相似性和相通性。

图四



【图四】：古代宇宙观与“十二音律网”以及“纪三平六成十二”生律程序的对照比较。

或许这里的相似性是一种巧合，但“天人感应”是中国自古以来的宇宙观概念，而《周易》又是周朝官方哲学和方法论的体现[①]，因此用系辞的思想来指导乐律的理论的建立是符合当时历史和社会环境的。伶州鸠将十二律分成“六阴”、“六阳”，并且将十二音律的涵义与十二个月份配合本身便是当时有关哲学思想和概念影响音乐理论和认识的反映。此外，从审美心理的角度看，如果能使音律系统能够与“天”在结构有相似性，会有助于礼乐给人们带来“天人合一”的感受和体验。

4. “钟”与“吕”的多层涵义

六个阴律是十二音律网中处在“支柱音”的位置，用“钟”和“吕”在阴律律名中名反复出现或许与因为这两个词

---

① 参见刘清河、李锐所著《先秦礼乐》。北京：北京师范大学出版社，1993，p. 104。

更能表达或突出六个阴律支柱音作用有关。用它们来命名六个阴律的合理性可以有两个方面的原因：一是与“钟”和“吕”们所指示的乐器的音乐性能、功用能，一是它们音乐功能方面之外（历史和文化等）意义。

第一，音乐功能方面。周朝的旋律乐器有三类：一类是有确定音高的体鸣打击乐器钟、磬，一类是气鸣吹奏乐器埙、箫、笙等，再一类就是弹拨弦鸣乐器琴、瑟等。尽管这三类乐器都可以演奏出固定的音高，但它们在保持音高的持久以及表达音高方面的功能却是不同的。，而用“钟”、“吕”作为律名的词素应与它们所代表的乐器在音高的稳定性和持久性优势有关。做弦可以用丝或其他自然的长纤维性材料，也可以用动物的肠子或皮。但不论用什么材料做的弦，弦的音高都会因温度以及材料或构造本身的伸缩特性而变化，因此在一定时间后就需要调整。与之相比，钟和吕一类的乐器在音高方面有很好的长期的稳定性。由于钟是青铜做的，一旦钟的其形状、大小、构造方面确定了，其所发音的音高也就确定了。同样，埙的材料是石头或陶土，排箫等管庄的吹奏乐器材料大多是竹管，长度（如排箫）确定，其音高也很稳定，在一般常规温度和湿度变化的区域内，这些乐器的音高不会变化或可以忽略的变化。最容易使管乐箫和埙一类的乐器音高发生偏离的是吹奏口风角度和速率，然而职业的音乐家或训练有素的演奏者都能在演奏时保持吹奏口风的角度和速率的稳定。

磬也是商周时期的主要旋律打击乐器，而且磬的音高也很稳定。但为什么六个阴律的名称中没有带“夹磬”、“林磬”、“应磬”或类似的律名呢？这或许与磬在音量和音长方面的相对局限有关。钟和磬被敲击后发出的单个声音都只会衰减，磬衰减速度也比钟快，而且音量比钟要小。因此与磬相比，钟在音量和余音持续方面更易与表达乐音的高度，并勾画音乐旋律

（或骨干音）的轮廓。此外，石做的磬较容易破损，因此影响音高，可能也是个因素。

律名钟没有“琴”或“瑟”的原因与没有“磬”的原因类似。瑟有很多弦，可以演奏不同调式的五声音阶，还可以通过移动柱或改变张力而奏出变宫、变徵等音；琴虽没有瑟那样多根弦，但也五音齐备，而且可以通过改变弦长来演奏其他的乐音。但琴和瑟的声音或弱或短，不能像管乐器那样可以将声音延长。吹奏乐器可以控制衰减和声音的长度，因此它们给人比弦乐器更清楚和确定的音高印象，以及旋律轮廓。

六个阴律在十二个音律系统有“支柱音”的意义，用来命名这些音律的字词应与它们的重要性相符。钟和吕作为乐器在保持和提供稳定而持续的音高的优势，因此“钟”和“吕”便是指示这些支柱音意义的“词可达意”的合适选择。

第二，审美和象征意义方面。周代仪式音乐是实施教化和协调人们情感的重要方式，音律的准确与稳定对实现音乐人天感应的功能有直接的意义，因此反复用钟和吕来命名六个阴律应该还有纯粹音乐功能之外的原因。

用钟、吕命名六个阴律可以使整个音律系统具有更强的与“天常”相应的稳定感。泛音必须弦上的特定点上才能奏出，它不随人的意志而改变的声音中“自然之节”。从“十二音律网”及“纪三平六成十二”的生律程序中我们看到阳律和阴律之间都是以与弦上泛音位置重合的三、四、五度音程相连接的。但与除黄钟之外的五个阳律都可以有两个不同，六个阴律的每一律都只有一个来源，而其余五个阳律则有两个可能的来源。因此除黄钟之外的五个阳律的确定也只依据“自然之节”的原理，但它们的音高却没有“自然之节”的“唯一性”和精确性。与此不同，六个阴律在生律程序中只有一个来源，因此它们确定它们的相应弦长与自然之节对应，而且它们具有自然之节的唯

一性。同时，除黄钟之外的所有阳律的音高是由六个阴律作为起始的参照音律，因此其余五个阳律的高低及准确与否是由六个阴律决定的。因为“天行有常”，作为与天感应方式或渠道的音乐的律高也必须是恒常和稳定的，否则不是音乐是否好听的问题，而是是否能于天道保持一致，进而保持社会稳定的问题。虽然声音中的“天道”及其尺度是从对弦振动的物理特性的认识而来的，但弦乐器本身音高易变性等，使与这种不稳定相连的字词（如琴、瑟）在音高表达音高方面缺乏恒定准确的感觉，因而不宜表达六个阴律所具有的“天常”的意义。钟和吕管乐器音高稳定，用钟和吕来命名六个阴律不仅反映了十二音律系统合乎“天常”、“天道”的依据，而且使整个音律系统的音高更有稳定感、恒定感。用如此的音律系统演奏的音乐或许在调性音高能更有效地与“天”感应，有助于安定人心。

“六代乐舞”是周代礼乐的重要内容。除《大武》之外，《云门大卷》《大咸》《大韶》《大夏》以及《大濩》主要都是周代以前祭祀上帝或为帝王歌功颂德的。在这些乐舞产生的时期，伴奏歌舞的乐器，除没有确定音高的鼓等打击乐器外，旋律乐器主要是钟、磬一类的打击乐器，以及埙、龠等一类吹管乐器，弦乐器未见踪迹。用钟、吕命名音律系统中的“支柱音”，有益于显示周代演奏的乐舞是上古至商代乐舞的延续，因此周代的乐舞更具有“正统性”，使其礼乐之声更具有神圣、庄严、权威的感觉。此外，钟和吹管乐器的声音或音量洪混或饱满持续，律名中钟和吕反复出现不仅容易让人联想起周王的德行和功绩可比古代帝王，而且也适合于传达统治者期望周朝“长久不衰”心理。

从商朝灭亡的教训中，周人认识到，“天”重要，人心、民心同样重要，因此“制礼作乐”以巩固等级制度下的社会秩序，并调和人心。因为商朝的旋律乐器是有明确的打击乐器和吹管

乐器，而不是弦乐器，用词素“钟”、“吕”在律名中的反复出现有“继商”意味，也有“变商”采用“礼乐治天下”治国思想一致。此外，周人认为取代殷商是“替天行道”，因此不仅要消灭殷商，而且在此之后还要接受商朝的疆土、文化和人民。六个阳律中，除黄钟为周朝之律名，其他五个阳律的名称都是殷商时期重要音乐类型或风格名称的转音①。以黄钟为起始律，由黄钟进而决定六个名称中带有词素“钟”和“吕”的阴律的律高，再由这些“钟”、“吕”派生其余五个阳律处的程序，似乎是在说周王朝不仅“继商而变商”，而且还以钟吕之声统辖过去的“商之天下”及“天下之商”。

黄钟是六个阳律律名中唯一有词素“钟”的。用音高稳定乐器钟的名字来命名十二律的起始律原本顺理成章，但就表现音高的恒定性来说，吕吹管乐器同样能胜任，那么为什么不把这个起始音律叫“黄吕”呢？这或许与“钟”这个词的其他涵义有关。

自夏代至殷商，鼎是帝王财富和权威的象征。周朝彻底取代殷商的一个极其重要的标志就是所谓“鼎迁于周”。做鼎的材料是用青铜，做钟的材料也是青铜，而且钟在构造和制造方法上都有与鼎有类似的地方。由于钟与鼎有这些“亲属”或“血缘”关系，所以钟可以暗示鼎所具有的财富和权力的涵义，以及西周灭殷商的历史功绩。吹管乐器的材料或是石头（如埙）或泥土或竹木等，与鼎很难扯上“血缘”关系，因此吕字不能像钟字那样暗示朝代的更替，也不能显示财富和权力的光环。

“钟”与“中”是同音字词。自古任何可以用“中”指示的人或物体都有特别重要的意义。朝廷上皇帝的位置永远是正

---

① 参见洛地《六律名义》，《中国音乐》2006年第2期。

中间、中心的位置，因此“中”有权威、准则的含义。音律系统各音之间的关系与社会生活中的君臣、主仆的关系是完全不同的事情，但调律必须以起始音做标准来决定其他音高的原理和程序很容易让人联想到帝王与臣下的关系。用与“中”同音的“钟”命名起始音律不仅恰当的表现了起始律在音律系统以及调音程序中的作用和地位，而且向人们表示其时所用的音律系统是由周朝的标准；周朝是天下的中心，它所使用的起始音也就是天下所有乐律的标准和中心。相反，吕与中字的语声不同，难与中字的意义相通，因此也就不宜作为标志起始音的名字。

综合以上原由，非以“钟”名起始律，周朝的礼乐系统则不足以彰显其在天下的位置及其辉煌业绩的历史意义。

5. 古法的失传

曾侯乙“钟律”的发现使古代是否先秦是否有类似于大三度的音程概念来解释十二音律关系的问题有了明确的答案。如果我们可以设想钟律中五度和三度兼用的结构方式不是先秦唯一的方式的话，那么我们就应该有理由相信类似我们根据伶州鸠所述律名数理关系推演出的“十二音律网”以及“纪三平六成十二”调音方法确实反映自西周以来人们所用的另一种五度和三度兼用的概念和运用方式。那么为什么我们所知的史料中只有“三分损益”法，而没有“钟律”，也没有“纪三平六成十二”的“伶州鸠律生律法”操作过程的说明呢？为什么《吕氏春秋》中讲到十二律吕数理关系时仅用与四、五度音程交替对应的“三分损益”法，而完全没有用来确定上下大三度音程用的“五分四分损益”的影子呢？笔者的猜想有两种可能：一是失传，二是摒弃。

关于可能失传的理由有三点。第一，古代音律理论不是普及性的知识。如果“立均出度”是“古之神瞽考中声而量之

以制”的结果话，我们便不难想象当时掌握音律理论，并有资格和技术调音是很少一部分有敏锐听觉的人的责任，甚至是特权。因此随着周朝的衰落，“礼崩乐坏”，过去的知识渐渐不为人们了解了。第二，中国音乐中五声音阶代表最基本和普遍的音乐材料，在一般情况下音乐家需要调准的只是五个音，然而“纪三平六成十二”的方法并不能调出常用的五声音阶，因此在音乐实践中没有意义，也就被人遗忘了；相反，“三分损益”的方法非常简明、实用，在民间音乐中易于传播。第三，“焚书坑儒”使有关记载被毁掉了，以前的许多知识也就随之成为了历史。

摒弃也可能有三方面的原因。第一，秦始皇在兼并六国，统一天下后，进行了多方面的改革，包括文字和度量衡的统一，所谓要“书同文，车同轨”。尽管《国语》等其他古代文献中没有关于不同律制或不同调律理论和方法的明确记载，从楚国曾侯乙“钟律”与周王室的“伶州鸠律”两个系统并存情况看，在战国时期各诸侯国使用的调律方法和程序很可能是不同的，不是完全一致的。所用生律方法不同，所得十二律的律高也就不同。比如，若假定都以黄钟为宫①，按“钟律网”调音的话，商则是由宫两个连续五度的结果，宫与商之间的音程值是 204 音分；然而按“伶州鸠法”调音，商则与仲吕上方大三度南吕下方五度的太簇相同，因此宫与商之间的音程值是 182 音分，比“钟律”中的商低 22 音分。音律出入最大的是变宫和变徵的音高。在“钟律”中，变宫与上方宫、变徵与徵音的距离是 70 音分，而在“伶州鸠十二音律网”中变宫与上方宫的距离是 112 音分，比“钟律”中的对应音程值宽

① 曾侯乙编钟的音律系统中是以姑洗为宫。这里以黄钟为宫只是为了方便比较和说明不同律制系统之间的音律差异。

42 音分，将近 1/2 个半音；变徵的两个值与徵音之间距离是 112 音分和 92 音分，比“钟律”总的对应音程值 20 和 42 音分。《吕氏春秋》中用“三分损益”之法来解释十二律吕的数理关系便消除了过去各国之间的律制差别，使原来不同的音程概念及音律系统一和标准化。

第二，单纯用四度、五度交替的“三分损益”法调律避免了由上下大三度交替“五分四分损益”法引起的音律系统自身的不必要的复杂性。例如，“钟律网”和“伶州鸠音律网”钟都存在同一律位上可能出现有接近但不同音律的情况。例如，若“钟律网”以黄钟为宫的话[1]，应钟位置上有两个不同的音律—徵郁和变宫，前者清黄钟宫音的距离分别是 112 音分和 70 音分。二者 42 音分的差近乎于 1/2 个半音，因此二者难以互相替代。用“三分损益”法得到的应钟与清黄钟宫的音高距离是 90 音分，刚好在“钟律网”的徵郁和变宫二者之间。虽然 20 音分在音律计算上是个很大的差，在调律的语境下也很容易被察觉，但在实际音乐当中却是可以被忽略的。因此由“三分损益”法得到的应钟音高可以称为“钟律”系统中徵郁和变宫的代用品。依据上文【图三】c. 的生律程序，“伶州鸠十二音律网”中的蕤宾变徵也有两个不同的律高选择，它们与徵音的距离分别是 112 音分和 92 音分。若以黄钟位起始律的“三分损益”法得到的蕤宾变徵与徵音的距离是 90 音分，与“伶州鸠法”得到的高的蕤宾变徵几乎完全相同。由于音律系统的简明化，使转调的过程变得明确和容易，人们不需要再在近似的音律中做实际音乐意义不大的选择，音程感

---

① 曾侯乙编钟的音律系统中是以姑洗为宫。这里以黄钟为宫只是为了方便比较和说明不同律制系统之间的音律差异。

觉听起来也偏于明亮[①]。

第三，“伶州鸠律”是周朝的律制，而秦始皇作为始皇帝话，一切须与前朝有别，因此周朝的律制也不宜再沿用。“三分损益”虽然过去就有，但与过去各国官方制度有别：出自《管子·地员篇》，与农业生产所用度量衡直接相关，而且简便实用。因此，即便“纪三平六成十二”生律法在《吕氏春秋》成书时尚未失传，但由于历史、政治以及音乐实践的因素，也完全有被故意摒弃的可能。如果魏晋时期已有徽位的明确记载，并根据所谓“纯律原理”应用于琴的音乐艺术中实际调律的过程[②]，参与《吕氏春秋》撰写的饱学之士之中应该会有对先秦乐理精通的人，不会对“伶州鸠法”、“钟律网”等一无所知。仅用“三分损益”之法解释十二律吕之间的数理关系，而且完全忽略其他方法不提，很可能是有而为之。

结 语

《国语·周语》中伶州鸠所述的十二个律名是世界上目前所知的第一个有关将八度分成十二个半音的记载。尽管记载中没有更多的关于十二音律理论说明，在其他有关先秦乐律的史料中也未发现有关记载或解释，但所有十二律律名明确的双音节结构，律名排列的规则性，以及律名与特定音程的对应关系，使我们有理由设想早在公元前六世纪周景王向伶州鸠问律的公元前六世纪之前，中国古代音乐家们就已经用五度、四度和大三度来解释音乐中音高关系的，具备了像“十二音律网”一类

---

① 音乐经验也显示，用“三分损益”法调出的五声音阶，在演奏五声性旋律时，音程给人特别明亮的感觉.

② 参见陈应时“中国古代纯律考证”部分。《中国乐律学探微》，上海音乐学院出版社，2004，第 379 –456.

的音程理论系统概念，并以“纪三平六成十二”的调律方法在实践中予以体现。这种理论思维和调律方法的出现不是出于偶然的巧合，或是对超越人力的自然的盲目崇拜，而是来自于对自然发声体尤其是所谓弦的物理特性和规律的了解和认识，并根据以弦长比的方式建立了相关的数理规则。曾侯乙编钟律的发现，贾湖骨笛的出土等，都在告诉我们古代的音乐家们、理论家们、科学家们对声音的了解和认识，以及相关知识的运用远比我们已知的古代文献的直接表达出来的深刻及智慧。

古代乐律系统以及生律方法是声学知识、数理方法及调律实践发展的产物，音高准确性以及音程度量本身的判断并不需要任何艺术式的联想，艺术式的联想与解释也不能改变物体振动的特性以及音程之间的数理关系。但由于周朝礼乐不是一般的娱乐形式，而是以使人心平和进而促进社会稳定为目的教化手段，加之“天人感应”的宇宙观以及与之相应的朴素的整体性和系统综合性的思维模式的背景，古代音乐家在观察和思考音乐现象以及进行理论表述的时候会自觉或不自觉地在不同程度上走出纯粹数理的范畴和概念，而会赋予音律系统以社会、历史、政治、自然等意义。伶州鸠不仅将十二律与自然现象以及社会意义联系起来叙述和解释，而且他所用的概念“六阴”、“六阳”与“六气”的观念也有明显的对应关系。因此“纪三平六成十二”法的发明有可能来自于易经系辞中描述的宇宙生成过程的启发，词素“钟”和“吕”的反复出现与这两个字在音乐、历史、政治、经济语境中的运用及随之而来的含义延伸不无关联，先秦大三度音程理论意义的忘却以及后来独尊“三分损益”的现象也可能（至少）部分地出于社会政治变革机缘。

以上是笔者作为中国音乐史和乐律理论的爱好者对《国语·周语》中所载古代十二律名一些初步观察，有待斟酌的

推测，以及不成熟的遐想。笔者谨希望这些粗浅的想法能成为引玉之砖，对有关的研究有所促进。荒谬不经之处，还望前辈指谬，专家批评，以教后学。

感谢这次会议组委会给我一个非常难得的向冯先生及各位中国音乐史权威、专家请教的好机会。

再次恭贺冯文慈先生八十华诞，感谢冯先生对中国音乐史学的巨大贡献，以及对晚辈的启迪。

谢谢。

感　谢

感谢中国音乐学院音乐学系的王军老师建议我参加庆祝冯先生华诞的学术讨论会；感谢李月红老师对我发言选题的建议。

特别感谢赵宋光先生对“两仪对称音网”发现的肯定；感谢陈应时先生有关史料学的提示。

2007年9月8日草改于美国洛杉矶

（作者现为美国加利福尼亚大学客座教授）

律学的理论与实践

孟维平

我是1983年大学毕业后留校工作的，同时开始了学习和讲授中国音乐史的教学生涯。我首先参加学习的就是在中国音乐学院由冯文慈先生主讲的中国音乐史进修班，虽然已经过了二十多个年头，当年先生的音容笑貌依然宛如昨日，当年先生亲手刻制、字迹端庄的油印讲义还保存至今。

冯先生是律学大家，我在《人民音乐》1993年第九期发表的文章《十二延伸律——十二平均律在音乐实践中的修正》就是在冯先生的细心指导下完成的。经过多年的教学与实践，我深感到律学理论知识对音乐实践以指导的重要意义。我以为，律学的理论是人们在长期的音乐实践之中不断探索总结出来的最基本而又最重要的音乐理论之一，虽然重要，但普及面却比较窄，在当今的音乐实践乃至音乐教育中尚未能给予足够的重视，由此也就自然造成了相当数量专门从事音乐工作的人士对于律学的基本常识竟然一无所知的局面，而我以为：律学的理论知识确是十分重要和不可或缺的，有了这些律学的基本常识作为指导和没有这些常识来指导的区别在音乐实践和理论研究中是明显的。本文拟谈一谈对律学的重要性及其在音乐实践中的指导意义的点滴体会，望冯先生及与会专家斧正。

一、律学研究的对象与律制产生的基础

众所周知，伴随人类生存和发展的美妙音乐是声音的艺术，而声音是属于物理学中声学的一部分。在音乐的世界里，无论是音的高低、长短、强弱、音程，和弦的协和与不协和的感觉，调式色彩的差异，音色的选择等等，无不充满了数理的逻辑。因此，对音乐中所使用的声音所进行的有关音乐声学的、数理方面的研究自然是音乐得以发展的重要科学基础。而律学的研究对象恰恰就是音乐中最为重要的各种音阶所赖以生成的基础。这个基础的形成、变异与发展每每都会给予建立在它之上的音乐形态以巨大、深刻和长远的影响。

人类对于泛音列的认识和不同的选择与利用是各种律制赖以形成的基础，也可以从对于泛音列的不断认识和不断的选择与利用之中，看到音乐发展的漫漫历程（泛音列谱例及音分值计算方法参见缪天瑞先生《律学》第 6 页和第 31 页，人民音乐出版社 1983 年 5 月第二版）。

二、三种最具影响力的律制——五度相生律、纯律、十二平均律

不同的律制形成不同的音高序列，因而形成音乐风格的最基本的差异。律制有多种，五度相生律、纯律和十二平均律是三种最具影响力的律制，它们都是人们基于泛音列中的某些泛音之间的比例数据发明创造而成的。

1. **五度相生律**（三分损益法）：它利用了泛音列中三比二（非常协和的纯五度 702 音分）这个简单而重要的比值，连续相生十二次后得到十二律，中国和欧洲几乎是在同一时期

（公元前600年左右）记载了这种律制。其优点是旋律非常的动听，数千年来不绝于耳。由于所构成的半音不相等，构成所谓五度律小半音（90音分，即乐理中的所谓自然半音）与五度律大半音（114音分，即乐理中的所谓变化变音），半音不同反映在乐谱中升降号之间的差异，升号比降号高24音分（114－90＝24），从而造成了强烈的旋律倾向性。其缺点是不能回到始发律，连续相生十二次后黄钟不能还原，要高出24音分；又：由于半音不相等，转调困难，且一些音程如大三度音程（408音分），造成在纵向和声方面极不协和的效果。

2. 纯律：它利用了泛音列中三比二（纯五度702音分）和五比四（纯律大三度386音分）二个简单的比值，还有：纯律纯四度是四比三，纯律小三度是六比五，纯律大全音是九比八，纯律小全音是十比九，纯八度又是二比一。如此之多的音程均出自泛音列，固而又有“自然律”之美称。优点是和声非常非常好听，386音分的纯律大三度极为谐和，彻底解决了五度相生律中大三度音程（408音分）造成在纵向和声方面极不协和的效果。但旋律进行不具有五度相生律产生的旋律魅力，由于半音不等也自然造成了转调相当困难，且一个狭五度音程（680音分）的存在更造成了即便在一个调性内也不能所有和弦都能自圆其说的窘境（除非在音乐实践中避免这个狭五度音程的出现）。

3. 十二平均律：它仅用了泛音列中的一个二比一（纯八度1200音分），之后不再选用泛音列中的材料，而是将八度开十二次方，得出1.059463这个十二个半音之间的公比数。优点是十二个半音完全相等，均为100音分，因此可以自由自在地转调，使得音乐从理论到实践又有了一个巨大的发展空间。尽管这是一个相比来讲更加人为的律制，但自我国明代著名律学家朱载堉在1581年之前提出这一律制理论（即新法密率。

开几次方就是几平均律，开十二次方是为了构成十二平均律，朱载堉的开方数当然是受三分损益律构成十二律之影响），作为音乐发展的重要音高基础之一的十二平均律，四百多年来它已经创造了人类音乐发展的辉煌篇章。十二平均律的缺点也很清晰，即：和声不如纯律的协和，旋律也不如五度相生律那样动听。特别是在向高低两个方向扩展音域时，为满足人们听觉习惯的要求，其音高已逐步产生了偏差，越向高音区发展则音越高，越向低音区发展则音越低（我称这种现象为“延伸”），从而也就偏离了十二平均律理论的计算数值，因此需要在实际运用时对其加以必要的修正（详请参见拙文《十二延伸律——十二平均律在音乐实践中的修正》）。但其优点也更加显而易见，它从理论上彻底解决了五度相生律、纯律自身难以克服的理论及实践问题。

关于十二平均律，我以为这种相对比较中庸的音阶（说其中庸是因为它的律位基本处在五度相生律和纯律之间，调和了二者之间的差异）所产生的特殊的音响效果，在音乐的实践中早已为人们的审美心理所普遍接受，因此完全可以这样说：十二平均律的理论与实践开创了人类音乐发展史上的一个崭新的阶段（理论完备，实践性极强。当然，这种实践主要是在钢琴等这类音高固定、纯粹平均律的乐器条件下实现的）。

实践证明，基于长期音乐实践总结摸索出来的律制，都会反过来对音乐艺术的发展以巨大的推动作用。如：三分损益法之于中国传统音乐，毕达格拉律（即五度相生律）之于欧洲古代音乐；混合律制（三分损益法、纯律等）之于中国的编钟音乐；纯律之于中国的古琴（琴律）及欧洲的多声部音乐；十二平均律之于欧洲古典主义、浪漫主义、印象主义音乐、现代音乐的发展等等。三种律制（当然还有其他的律制）编织出了一个丰富多彩的音乐世界。

三、充分运用三种律制的理论研究成果卓有成效地指导音乐实践活动

韩宝强博士在其所著《音的历程——现代音乐声学导论》一书中指出："律学研究的终极对象应当是探索丰富多彩的音乐音响与我们人类的听觉感受之间的关系，这既是律学诞生的基点，也是验证各种律学理论和假说的唯一标尺。"（中国文联出版社，2003年5月第一版，第40页）

一种律制的产生仅是基于某一种音乐实践的总结，音乐艺术中的实践是相当丰富和多样的，因而律制的运用也应是多样的，它们之间既是矛盾的更是互补的。在当今的音乐生活中，三律互补早已为音乐界有识之士广泛认同，即：要运用律学的多种理论成果卓有成效地指导音乐的实践。在多声部的音乐中，理当以纯律为主，协调各种声部间的协和性，最大限度地发挥出整体协和悦耳动听的音响效果；当在转调的时候，无疑将会使用十二平均律，通过等音达到随意转调的目的；而在特别需要突出旋律线条方面的时候，五度相生律优美的旋律线条必然应充当主要角色。当然，在多声部音乐中，情况是非常复杂的：首先要具体地分析出哪一声部应该首先得到考虑和安排，然后其他各声部再做相应的音律上的调整。不过，至少从理论上讲，三律同时出现毕竟是很尴尬的局面（尽管有时无法避免，如独奏的小提琴有时用五度相生律演奏旋律，而乐队此时正是运用纯律的和声背景，或是钢琴伴奏等等。好在人耳的分辨率有限，加之在诸如欣赏音乐时会有所侧重，因此容易忽略这些比较微小的瑕疵）。因此，我以为从作曲到配器，最后到演唱演奏，如果要能都从律学的角度加以审视和考虑的话，整个音乐作品的效果将是多么的令人向往和陶醉！关于这方面的问题，冯先生在其《略论我国当前律制问题》一文中

早曾有过精彩恰当的论述："旋律之富于动力，沁人心脾，是五度相生律的特色；纵向结合之纯净无瑕，是纯律的长处；调性之飞跃翱翔，是十二平均律的精髓。能工巧匠，因乐制宜，择善而取，或加综合。"接着又继续指出："律制不可不从，但又不可过于偏执。音乐艺术的生命必须有'数理之神'来保佑，但音乐艺术的魅力却并不在数理性的精密。如此看待实践中的律制问题，会比较切合实际。"（《音乐研究》1985 年第三期第 61 页）

我以为，用律学的理论研究成果指导音乐艺术实践，是当前提高我国音乐表演水平的重要途径之一。如果能出版一些带有律学指导性的合唱、合奏等作品曲集，相信无论对指挥者或表演者来说都将会大有裨益，事半而功倍矣。

四、当代音响世界不断的探索必将孕育出律学新的理论

当人类将音乐锁定在某些律制也就是某些音阶的基础上的时候，自然也就排斥了音阶之外的许多的音。即所谓"钢琴键子缝里面的音乐"。当今的世界上有众多的民族，在他们的音乐传统中包含着极为丰富多彩的音乐语言，有相当多美妙的音高组合是现在的律学理论尚不能够诠释的，这同时也给律学的研究与发展提供了广阔的空间。微分音的理论与实践就是在律学的领域里继续创造与探索着这个尚未探知而又具有无穷魅力的音乐世界。在国外，19 世纪末 20 世纪初就已经有了利用微分音（四分之一音、六分之一音等都有）进行音乐创作的作品问世，有演奏微分音的乐器出现，甚至有专门进行微分音理论研究与教学的音乐学院出现（如布拉格音乐学院）。（参见［法］玛丽－克莱尔·缪萨著《二十世纪音乐》第 31—34

页，文化艺术出版社，2005年6月第一版）

律制的出现是人类音乐艺术发展中理性光辉的体现，千百年来人们沿着各种创建的律制所铺平的道路进行着丰富多彩的音乐实践活动，各种律制就像社会生活中的法律一样约束着人们音乐创作和表演的规范。当然，上述的三种律制仅是音乐世界中运用较为广泛、影响比较大的一部分而已（或即所谓主流文化），还有相当多的音乐语言是沿着它们自己独特的审美习惯和文化传统（可谓“潜在律制”的约定）的道路在不断发展前进着的。利用律学的理论指导音乐的实践，在音乐的实践中又不断发现新的音高体系并使之上升成为新的律学理论，我想这将是人类音乐文化之中的律学理论在未来要走的研究与探索之路。

（作者为首都师范大学音乐学院教授）

燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系

李 玫

能够参加这样一个为恭贺冯先生八十寿辰而举行的学术讨论会，是件很有意义的事。音乐学系想出这样的点子，为金秋北京的学术论坛增加一个以情感为前导的学术活动，也是学术界的一件盛事。借此机会，向冯先生道喜：健康走过人生80个春秋，品尝桃李天下的幸福，是令人羡慕的。

冯先生关注中外音乐交流史，为后学提出一个个学术命题，是我辈需要努力学习研究的。在这里，我将讨论众多命题中的一个：燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系。

《隋书·卷十四·志第九·音乐中》记载：

> 先是周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云："在西域，称为知音。代相传习，调有七种。"以其七调，勘校七声，冥若合符。
>
> 一曰"娑陁力"，华言平声，即宫声也。
>
> 二曰"鸡识"，华言长声，即南吕声也。①
>
> 三曰"沙识"，华言质直声，即角声也。
>
> 四曰"沙侯加滥"，华言应声，即变徵声也。

① 凌廷堪《燕乐考原》将"南吕声"勘为"商声"，见该著卷一。

五曰“沙腊”，华言应和声，即徵声也。

六曰“般赡”，华言五声，即羽声也。

七曰“俟利箑”，华言斛牛声，即变宫声也。

郑译因习而弹之，始得七声之正。然其就此七调，又有五旦之名，旦作七调。以华言译之，旦者则谓均也。其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗五均，已外七律，更无调声。译遂因其所捻琵琶弦柱相饮为均，推演其声，更立七均。合成十二，以应十二律。律有七音，音立一调，故成七调十二律，合八十四调，旋转相交，尽皆和合。仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。

这则材料是中国古代音乐史研究中的一个重要话题，很多学者都为此发表过自己的见解。由于苏祇婆五旦七声是龟兹乐的乐调观念，郑译因受苏祇婆的启发，从而在琵琶上推演其声，再得七均，共十二均八十四调。据此，林谦三认为，隋唐之俗乐“不外乎龟兹乐调之苗裔”。[①]他甚至将这称为使中国乐调起了大革命。不仅如此，由于龟兹音乐文化与印度的密切关系，尤其是，考古界在印度南部发现了 Kudumiyamalai 碑铭，铭文有七个部分，每部分有一个标题，标明某音为结音。林谦三称其为“七调碑”。并将苏祇婆的七调与“七调碑”的七调联系起来，于是，他更进一步说：“苏祇婆所传的龟兹乐调名都是梵语，毫不足异，其乐调不仅限于名称、连调之性质、调之高度，都是来自印度乐调。唐俗乐二十八调，可以说是以龟兹为中介而传入了中国。而稍稍华化了的印度乐调。”[②] 这个

---

① 林谦三：《隋唐燕乐调研究》第 14 页。

② 林谦三：《隋唐燕乐调研究》第 121 页。

观点影响甚广，在许多人的相关论题的文章或专著中都采信这个观点，迄今最新的一个研究成果也表达了这样的观点，即燕乐二十八调的形成，其真正来源是经过了龟兹乐这个中介的古代印度乐调体系。认为由于"古代印度乐调体系传入中原以后，应该有其独立的结构形式和风格特征"，[①]所以二十八调的形成过程就是：南北朝时期龟兹——印度乐调体系传入；隋代对其进行理论总结；中晚唐构建了适应当时各种乐调体系的二十八调理论；宋人对二十八调体系做出许多特有的阐释。[②]

笔者仔细分析印度乐调与中原乐调的内部结构并比对二者，对这个话题也有话要说。

一、印度"七调碑"与苏祇婆七调并不相同

郑译在介绍苏祇婆七调时，由于与雅乐音阶的七声一一对应，容易让人误解为是龟兹七个阶名，但其实是以七声音阶为基础，各音轮流当结音的七个调式。而且由于以中原五声加二变的阶名体系来指代龟兹调名，会造成概念模糊，并掩盖两种乐调体系所立足的不同律制基础。这是在理解苏祇婆七调之前需要先行理清的理论原则。其次，在理解"七调碑"与苏祇婆七调关系时，还要注意到一个信息：郑译的叙述特征是同音列七调式，而此七调式有"五旦"（即五个调高，中国古代称"五均"）的旋相转移。这种叙述框架注重的是"均"、"调式"的纲目关系及整体移位的转调原则。

而"七调碑"的内容则并非只在同音列，同时兼顾同主音的情况。这种叙述框架表明与乐器实践联系紧密：设想在琉

① 赵为民：《唐代二十八调理论体系研究》第 17 – 18 页。

② 同上，第 147 页。

特类四弦或五弦乐器上，以同一弦散声为不同调的结音，运指与运律的各种可能性是可以推衍出来的。

林谦三采用对音的方式比较了七调碑调名和苏祇婆调名。[①]

一、Madhyama - grāma——Ma 音阶

二、Ṣaḍjo - grāma——Sa 音阶

三、Ṣāḍava——沙腊，徵调

四、Ṣādhārita——娑陁力，宫调

五、Pañcama——般赡，羽调

六、Kaiśika-madhyama

七、Kaiśika——鸡识，商调

林氏认为有四个调名是可以对上的，所以苏祇婆调出于印度乐调。

但是，“七调碑”的所谓七调并不是七个调，前两个是 Ma 音阶、Sa 音阶，早在公元 1 世纪左右（一说 4 世纪左右）的印度古籍《乐舞论》（*Nātya Sāstra* 印度古代文艺理论家婆罗多［Bhärata］著，有翻译为“戏剧论”或“演剧论”）中就有记载。后五个是拉格（Raga）。[②] 拉格是旋律程式，与中原乐调并不是同样的概念。印度 Sa 音阶和 Ma 音阶也不等于调式或旋律程式，如果整个音列上各音充当主音而形成不同的旋律程式或调式，那么，这两个七声音列共可以形成 14 种音阶样式；而且两种 Kaiśika 说明是同名 Raga 分别在 Sa 音阶和 Ma 音阶上。虽然苏祇婆七调中有四个调名可以与这碑铭上的内容对应，但碑铭内容本身并无七个调，不知为什么林谦三会

---

① 林谦三，《隋唐燕乐调研究》第 26 页。

② 资料来源自 http://pudukkottai.org/places/kudumiyamalai/index.html 网。

把这则材料称为“七调碑”，而且从此给人们一个强烈印象，认为这石碑上的七调与苏祇婆七调是一回事。严格说来，这两者之间有联系但不能直接划等号。

二、两种乐系碰撞中的基本判断

龟兹乐“五旦七声”的乐理观念对燕乐二十八调当然有影响，但究竟是什么样的影响呢？真如林谦三所说，只是稍稍华化了的印度乐调吗？龟兹乐调和燕乐二十八调这两者之间的关系究竟如何呢？仅仅从文化历史上的联系来谈这个问题，并不能真正为这个疑问得出明确答案，还需要从音乐形态入手，仔细分析这中间的同异关系。

首先可以认定，当两种文化的乐系碰撞时，总体上有几个判断：

1. 印度乐理以七声建立音阶结构；而中原音乐以五声为基础音加入偏音来构成七声音阶。

2. 印度音阶有大量五度相生律音程所构成的音级，除此之外，还有纯律音程构成的音级（具体而言，就是 ma—dha 之间的纯律大三度，dha—ma 之间的纯律小六度；sa—ri 之间的纯律大二度，即小全音，ri—sa 之间的纯律小七度）。[①]

3. 与汉族中原音乐的音阶相对照时，ri、dha 两音低一个普通音差。这个差异是很细微的，并不会感觉到很大的冲撞和分歧。所以，“并戾”的问题不是由此产生，而应该是以哪个音为基干进行比较时出现的。

---

① 由于印度弹拨弦乐器具有低音部的持续共鸣弦，与音阶上各音级形成简单的和音，音律必然趋向纯律。关于这方面的专门研究可参见田中正平的专论《印度乐律的本体》。

4. 印度乐理中的“sa”和“pa”是重要的骨干音、支柱音。若空弦为 Sa、Pa，那么，以 Sa 为最低弦散声时，同样的四音列只是平移至 pa 弦，即同样的指位在 sa、pa 两弦上就获得一个完整的 sa 音阶；此外，ma 音阶中，pa 音则低一个普通音差。那么，以 ma 音为空弦散声，四音列指位与另两弦相同。

5. 在隋代宫廷乐工的观念中，主弦散声、头管的筒音是骨干音、支柱音，称为“合”，被看作黄钟。

在做出这样的总体判断后，两种乐系碰撞中有怎样的融合与排斥，就可以进行非常具体的比较分析。

我们能够同意龟兹乐理观念、音级名称对中原燕乐乐工的实践是有影响的，但宫、商、羽、角这样的阶名在燕乐乐工的乐理思维中间还是占据主体地位，作为自己固有的文化血脉绵延传承。个别具体调名，可能是用龟兹传来的音级名称，比如 Sādhārita——娑陁力、Pañcama——般赡，但概括的调式类别还是用的中原传统阶名，如“娑陁力”概括为“宫调”，“般赡”概括为“羽调”。在这种情况之下，我们如何来看待这两者的关系？

是以龟兹乐作为基础稍稍汉化的呢？还是以汉族传统乐学阶名、调名为框架，吸纳了龟兹乐理的若干因素？

从下列表格的对比中，我们可以清楚地看到上述特点，并从中剖析出两种乐系碰撞时产生影响的方式和程度：

印度“Sa 音阶”借用现代习惯的欧洲唱名来说是 Rai 调式，“Ma 音阶”则为 So 调式。现分别列表以便于比较：

表 1. 印度 Sa 音阶

印度传统唱名	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa
借用现代音名	C	D	bE	F	G	A	bB	C
借用现代唱名	rai	mi	fa	so	la	si	do	rai
近似中原唱名	商	角	清角	徵	羽	变宫	宫	商
弦长比例	1	$\frac{9}{10}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$
相对音高（全音数）	0	0.91	1.47	2.49	3.51	4.42	4.98	6

斯鲁蒂数表示音程	3	2	4	4	3	2	4
相邻两音音程系数	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$
相邻两音音程值（以全音数表示）	0. 91	0. 56	1. 02	1. 02	0. 91	0. 56	1. 02

从表 1. 的对应来看，印度 sa 音阶各阶与中原乐调各阶比较，只有“角”、“变宫”两音高各高出一个普通音差[①]，这样一一对应就出现了雅乐音阶中所没有的“清角”音位。

表 2. 印度 Ma 音阶

印度传统唱名	ma	pa	dha	ni	sa	ri	ga	ma
借用现代音名	F	G	A	^{b}B	C	D	^{b}E	F
借用现代唱名	so	la	si	do	rai	mi	fa	so
近似中原唱名	徵	羽	变宫	宫	商	角	清角	徵
弦长比例	1	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$
相对音高	0	0.91	1.93	2.49	3.51	4.42	4.98	6

以斯鲁蒂数表示音程	3	4	2	4	3	2	4
相邻两音音程系数	$\frac{10}{9}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$
相邻两音音程值（以音分数表示）	0.91	1.02	0.56	1.02	0.91	0.56	1.02

① 因为中原乐调的律学规范是三分损益律，商—角、羽—变宫之间各为个大全音，而 sa — ri 、pa — dha 之间各为一个小全音。

从表 2. 的对应来看，印度 Ma 音阶各阶与中原乐调各阶比较，“羽”[①]、“变宫”和“角”三个音各高出一个普通音差。也出现了“清角”音位。

汉族传统调式观念是将宫音当作调头、均主、首位，其他音都以三分损益法派生，这与印度乐理有较大分歧。而将印度乐调的两种音阶与中原雅乐观念的音阶比较时，其中出现的变音“清角”音位，与中原传统的权威观念产生了极大的不同点。然而，却与乐工的音乐实践相通。

三、印度——龟兹乐调与中原乐调的具体融合

根据林谦三的介绍，七调碑的内容还包含各调的音阶和结音，即中国的煞声，根据已有的相关研究，Ṣaḍādhārita 相当于雅乐宫调式，Kaiśika 相当于雅乐商调式，Paäcama 则相当于雅乐羽调式。我们只能理解为这些与宫调、商调、羽调有共性的拉格曾被中国乐工灵活地借鉴、吸收，形成一均数调的创调观念。

前边已经列出印度 Sa 音阶和 Ma 音阶各音的音高关系，是包含纯律因素的七声音列，七调碑碑文上还有两个变音 antara（简称 a）、kakaji（简称 ka）[②] 成为九声的音列，有更丰富的旋律程式组合可能。如此看来，也很容易比较出在这两个乐调体系之间的大同小异。

---

① Ma 音阶中 ma—pa 音之间为一个小全音，而徵—羽之间为一个大全音。

② 这两变音在婆罗多的《乐舞论》中已经提及，antara 高于 ga 音两个“斯鲁蒂”（sruti），kakaji 高于 ni 音两个“斯鲁蒂”，用现代律学的表达，即高一个自然半音。参见 *The Natyasastra*（《乐舞论》）第 13 页。

表 3. 不加 a、ka 两个变音的对照

Sa 音阶	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni	sa	苏祇婆调
借用现代音名	C	D	♭E	F	G	A	♭B	C	
对应宫商唱名	羽	变宫	宫	商	角	变徵	徵	羽	Sa 音阶
以 ma、pa 为结音的各调	商	角	（清角）	徵	羽	变宫	宫	商	沙腊 Ṣōdava
	徵	羽	（清羽）	宫	商	角	（清角）	徵	娑陁力 Ṣōdhārita
	商	角	（清角）	徵	羽	变宫	宫	商	般涉 Pañcama
	徵	羽	（清羽）	宫	商	角	（清角）	徵	鸡识 Kaiśika
弦长比例	1	$\frac{9}{10}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{1}{2}$	
相对音高（全音数）	0	0.91	1.47	2.49	3.51	4.42	4.98	6	

斯鲁蒂数表示音程	3	2	4	4	3	2	4
相邻两音音程系数	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$

表 3 以七声的 Sa 音阶为基础，“娑陁力”、“鸡识”两种调式都缺雅乐音阶所必须的“变宫”、“变徵”两个变音、“般涉”和“沙腊”则缺一个变音，即“变徵”。四种调式中都有雅乐音阶不认同的“清角”音。只有添加了“a”、“ka”两个变音，才能满足雅乐音阶各种调式的结构要求。

通过表 3 表 4（见下页）的比较，印度乐调——龟兹乐调与中原乐调之间的差异可以看得很清楚，前边所作的总体判断得到证实：

1. 印度乐调中的纯律因素与中原五度相生律之间的差异，只是一个普通音差，对于乐调系统的融合没有影响；

2. “鸡识”与“般涉”是同音列、同主音的两个不同调式；“娑陁力”与“沙腊”是同音列、同主音的两个不同调式。它们都出现了“清角”甚至“清羽”音位，不同与中原雅乐中的变音；

3. 据印度文献记载，还有一种很特殊的含中立音的音阶“ga 音阶”，但在七调碑中没有这种音阶，所以印度乐调与中原乐调并无本质冲突。“三声并戾”也不是指音律冲突而是乐理观念的差异。

表 4. 加 a、ka 两个变音的对照（根据林谦三的表[①]（林谦三 1936：25），补充了律学分析数据）

碑文九声	sa	ri	ga	a	ma	pa	dha	ni	ka	sa	苏祇婆调
借用现代音名	C	D	^{b}E	E	F	G	A	^{b}B	B	C	
借用宫商唱名	羽	变宫	宫		商	角	变徵	徵		羽	Sa 音阶
	商	角		变徵	徵	羽	变宫	宫		商	沙腊
	徵	羽		变宫	宫	商	角		变徵	徵	婆陁力
	商	角		变徵	徵	羽	变宫	宫		商	般涉
	徵	羽		变宫	宫	商	角		变徵	徵	鸡识
弦长比例	1	$\frac{9}{10}$	$\frac{27}{32}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$	
相对音高（全音数）	0	0.91	1.47	1.93	2.49	3.51	4.42	4.98	5.44	6	

斯鲁蒂数表示音程	3	2	2	2	4	3	2	2	2
相邻两音音程系数	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{135}{128}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{10}{9}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{135}{128}$	$\frac{16}{15}$
相邻两音音程值（以全音数表示）	0.91	0.56	0.46	0.56	1.02	0.91	0.56	0.46	0.56

在郑译的观念中，只能有二变（变宫、变徵），而不能有二清（清角、清羽）。乐工实践中以头管的筒音、琵琶的第一弦散声为“合”，为黄钟。这在郑译眼中，就是宫，其他音都是由此派生而出。这种观念使他在比较这两种乐理系统时，必然产生如下表所示的情况：

① 见林著中的碑文七调表，但林文将 ri 音和 ni 音的元音都改为 a。

表 5.

Sa 音阶	sa	ri	ga		ma		pa	dha	ni		sa
借用现代音名	C	D	^{b}E	E	F		G	A	^{b}B	B	c̱
对应中原律吕	黄钟	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	南吕	无射	应钟	黄钟清
工尺谱字	合	四	下一		上		尺	高工	下凡		六
对应宫商唱名	商	角	**清角**		**徵**		羽	变宫	**宫**		**商**
“三声并戾”	宫	商		**角**	(清角)	**变徵**	徵	羽		**变宫**	宫
林钟之宫	清角	徵		羽	(清羽)	**变宫**	宫	**商**		**角**	**清角**

从表 5 中，我们看到的情况是，以 Sa 音阶而言，印度乐调中的骨干音 sa，在中原宫廷乐工那里对应头管的筒音“合”字。在乐工灵活的音乐实践中，谱字有定，即“合”字对黄钟，而宫商无定，以 Sa 为商的结构中出现了清角。这个音列与中原传统音阶观念相结合，就出现了郑译所说的“三声并戾”。这便如表中的黑体字所显示的，两种系统中有三阶是互相错置的。

当他比较这两种乐理系统时，发现了这个差异、分歧，并用这样的表述对此进行确认：

> 仍以其声考校太乐所奏，林钟之宫，应用林钟为宫，乃用黄钟为宫；应用南吕为商，乃用太簇为商；应用应钟为角，乃取姑洗为角。故林钟一宫七声，三声并戾。
>
> ……译又与夔俱云：“案今乐府黄钟，乃以林钟为调首，失君臣之义，清乐黄钟宫，以小吕为变徵，乖相生之道。今请雅乐黄钟宫以黄钟为调首，清乐去小吕，还用蕤宾为变徵。”（《隋书·音乐志》）

他认为“以小吕（仲吕）为变徵”的音位错了，违背了三分损益的法则，以林钟为调首，违背了君臣的政治伦理道德。虽然他是以批评的口吻来表述，却为我们清楚地记录下了当时实践中“清角”这个音的存在，甚至可以让我们推导出“清羽”的应用。

四、结　论

隋代所继承的是雅乐乐理观念，龟兹乐继承的是印度乐理观念。在隋代有大量含有龟兹乐理因素的实践，这些是后来燕乐系统的营养，但燕乐系统这样的理论观念在乐工中还没有形成，他们用了些龟兹乐调的名称，与原来的观念也有所分歧。渐渐地，在这样的基础上就形成了二十八调的乐理观念，从调名可以看出这种互融的结果。比如大食、般涉这两个调名是对龟兹乐调的吸纳和延用。大食从鸡识（Kaiśika）变化而来，并衍生出小食调；般涉从般赡（Pañcama）变化而来；而《唐会要》中记载的沙陀调，可见来自娑陁力（Ṣaḍādhārita）。在《唐会要》所述第一均中包含了沙陀调（宫调）、大食调（商调）、般涉调（羽调），正是继承了苏祗婆五旦七声中“音立一调”的乐调思维，即每个音可作煞声，成为一种“调的样式”。很显然，乐工们并没有全盘接受每均七调的创调方式，而是根据中原音乐的进行规律，每均选择了四个可以作煞声的音，因而形成每均四个调。燕乐每均四调中的“角调”和无徵调的情况不在本文的讨论范围内，故不在此加以申论。

我们可以清楚地确认，燕乐二十八调只继承了龟兹乐调中与中原乐理观念相一致的因素，比如“五旦”可以与旋宫观念相对应，大食调（以商音为煞声）和般涉调（以羽音为煞声）这两调名和中原乐调可以相融，在“音立一调”的创调观念下推演出符合五度相生调式体系的七均四调。

林谦三断言的“唐俗乐二十八调，可以说是以龟兹为中介而传入了中国，而稍稍华化了的印度乐调”太过武断，是不正确的。就文化的交融而言，如果一种有很大差异的文化因素传入，是不可能被硬性地全盘接受。龟兹乐调传入中原，丰

富了中原乐理中的创调思维，以汉族传统乐学阶名、调名为框架，吸纳了龟兹乐理的若干因素，最终形成了完整的燕乐二十八调。由此，我们对“五旦七声”与燕乐二十八调的关系可以有一个明确的结论，即五旦七声与中原乐理的融合是一个历史背景，对后世有影响，但不是燕乐调本身的内容；这个命题在音乐史上有分量、有地位，但并不在讨论二十八调内部系统的命题范围内。

参考资料：

[印度古籍] Bharata 婆罗多著，GHOSH. M. 译，*The Natyasastra*（《乐舞论》）Volume 2，Bibliotheca India，The Asiatic Society，Calcutta，India. 1961.）

[日] 林谦三著　郭沫若译，《隋唐燕乐调研究》上海，商务印书馆 1936 年出版。

[日] 田中正平著　张虔译，《印度乐律的本体》《音乐译文》1959 年第 1 辑 100－120 页、第 2 辑 100－119 页。（原文发表在 1939 年 6 月《东洋音乐研究》第 2 卷第 1 号）

赵宋光，《燕乐二十八调的来龙去脉》中国音乐研究所 1964 年 4 月油印本。

赵为民，《唐代二十八调理论体系研究》北京，商务印书馆 2006 年出版。

2002～：http：//pudukkottai. org/places/kudumiyamalai/index. html

为冯文慈先生 80 华诞而作

初稿于 2006 年 10 月 15 日

修改稿完成于 11 月 15 日

（作者为中国艺术研究院音乐研究所研究员）

原载《中国音乐学》2007 年第 3 期

对二十八调研究中的几点看法及其他

董维松

我无意涉足关于二十八调专门课题的研究，只是在刊物上见到有关文章后，产生了一些想法，藉冯文慈先生八十华诞及音乐学学术研讨会之机表达出来。或者说是还有些不明白的地方，提出来就教于各位史学界的先生们。

关于二十八调：目前见到的文章，是七宫四调还是四宫七调之争。对此我没有什么发言权。我所想到的是关于二十八调的研究能否和音乐的实际联系起来的问题。

一是和历史上的音乐实际相联系。比如相传宋代的诸宫调是孔三传创造的。孔三传乃北宋神宗（公元 1068—1085 在位）时人，而这一时期，也正是沈括（公元 1031—1095）再次在《补笔谈》中记载了二十八调之时。差不多同一时期，在理论上的二十八调，和实际音乐创作中的诸宫调是个什么关系呢？诸宫调中所用的宫调名称，皆来自二十八调。诸宫调应该是当时的“音乐实际”，且有作品（如《董西厢》和《刘知远》）和曲谱流传至今。[1]这两种宫调的名称，在实际音乐中又是什么关系呢？二十八调是关于调高（以什么音为宫）和调式之“调”。如其中的［仙吕宫］和［仙吕调］，前者是“夷则宫”的宫调式（以 d 为宫），后者是“夷则宫”系的羽调式（以 b 为羽）。如果实际音乐中的某段乐曲标上的是［仙

吕调]，则是现在所说的“B 羽”。[2]而诸宫调中所标的［仙吕调］属下的各曲牌，则失去了这种调高和调式的含义[3]。再从明代形成并流传至今的昆曲来看，如《牡丹亭·游园》（明·汤显祖作）中的［步步娇］［醉扶归］和［皂罗袍］、［好姐姐］等曲牌，所标的是“小工调”（D 为宫）的［南仙吕入双］和［南仙吕］[4]。似乎和二十八调中的［仙吕宫］和［仙吕调］有些关系。但《游园》中这些曲牌上的宫调名，是［仙吕宫］还是［仙吕调］呢？则未明确。按照昆曲界历来对昆曲（乃上至到元曲）标宫调名的习惯，所有（宫）调名，都统称是“宫调”，并不在乎它们是什么调高，什么调式。各“宫调”属下曲牌的“调门”，是有工尺谱中的“小工调”、“上字调”等七个调来管。各“宫调”是不管这些的。再例如，我查阅了从元曲到昆曲的十首［梁州第七］（简称［梁州］）这一曲牌，它们都属南吕宫。历史上，与二十八调同属一个乐调体系的唐代十八调中的［梁州］一曲（从元曲到后来的昆曲中［梁州］这一曲牌名称应由此演变而来），在《宋史·乐志》记载中，分别列于正宫、道宫、仙吕宫和黄钟宫，唯独没有南吕宫。从调高上看，这四个宫的调高相当于现代调名的“♯f、b、d、e”四个调高。[5]而现存南吕宫下的［梁州］的调门乃是“凡字调”（♭E 为宫）、“六字调”（F 为宫）、“尺字调”（C 为宫）等，也唯独没有宋时记载的四宫的调高。在北宋二十八调中［南吕宫］是♭D 宫调式。（《宋史·乐志》记载的也都是宫调式。）而现存于元曲和昆曲中的十首［梁州］曲牌都是羽调式。如依据宋代的二十八调名应标［南吕调］才是。举出上述各例，说明从诸宫调、元曲到昆曲的宫调，均失去了原来“固定”的调高和调式的含义。这是何种原故？从有调性、调式的含义，到失去这种含义，这种转变是从何时开始，以及为何而变的呢？我希望研究二十八调的学者们，对

此应予以重视。因为这牵涉到理论与实际相结合的问题，我以为不能不认真对待。不知这个意见当否？仅供参考吧。

二是和现实的音乐实际相联系。再回过头来看二十八调标出来的二十八个调名，都是“宫、商、羽、角”（变宫为角的“角”）诸调式的名称，如果试想一下，当时的实际音乐中某个乐曲是用了二十八调中的某个调，比如“此段音乐为大石调”；或“彼段乐曲为越角调”等等。那么这里的“调”，不就是现在一些人所说的“某商调式”、“某角调式”的所谓“为调式”的称谓吗？而留传下来的传统音乐，从不见这样称谓的。拿现存最古老的昆曲的名调方式来看，它在某段曲子前所标示的是“某某”“调门”，对其中是什么调式是从不注意的。何况有些乐曲内部共存着两种或三种调式（并不是明显的转调式）的情况。如京剧二黄的男腔，主要是商调式。但当落在下方的徵音时，便成为徵调式。女腔主要是徵调式，但有时也上行到商音结束成为商调式。这种情况，我把它称为“商徵双重（chóng）调式”。甚至同一段唱腔，比如河北梆子《红灯记》中李铁梅的一段唱，原来依照传统结束时落在下方徵音上，为徵调式唱段，但他们可能觉得这对塑造英雄人物的音乐形象不利，便改成了落上方宫音结束，成为了宫调式。刘正维先生把它称为“调式选择的多可性——调式优选法”。[6]这种现象，在传统音乐中很常见。对此，不知二十八调如何解释。

关于四分之三音：我近来在一些文章中看到，也在平时听到说：西北地区的秦腔等音乐的“苦音”是四分之三音。这里我还想谈谈这个问题。所谓四分之三音，是在一个五度相生律的大二度内，它处于3/4的位置。如从la到si，是204音分，3/4音就是151音分，恰好处在约3/4的位置，也是从si到^{b}si的一半，故又称“半音之半”。而“苦音”是不是这样子呢？先来谈一点历史情况：在上个世纪，从黎英海先生出版

了他的《汉族调式及其和声》一书后，便引起了一场争论。对黎著中举的眉户剧《梁秋燕》一曲究竟是什么调式进行了针锋相对的论争。有的文章说它是羽调式，有的文章则坚持认为是徵调式，原因就是该曲调中的 si 音是什么高度。因为它比原位 si 降低了。持羽调式的观点认为它就是降 si 构成了宫音，乐曲落在它的下方 sol 上，自然也就是降 si 为宫的下方小二度的羽音了。持徵调式观点的认为，这个降 si 并不是完全降 si，因此构不成宫音，它乃是历史上燕乐音阶的“闰”音，是燕乐音阶在现时代的体现。我之所以提起这段往事，就是想说明这个“si 音”太像降 si 了，就是说它离降 si 很近。如果这个音是四分之三音，那就是“半降 si”，便不可能出现这场争论。持羽调式观点的同志绝不会把“半降 si 听成和♭si“差不多”而能构成宫音。在上世纪 80 年代，西安音乐学院的李武华先生对秦腔的“苦音子”进行了测音，其报告发表在《中央音乐学院学报》1982 年第三期上。我根据他这个《报告》和我学习秦腔、眉户、碗碗腔等音乐的实际感觉，发表了题为《从律学的角度再谈“苦音”的音阶及其调式》的文章。后又写了《五声性旋法与“苦音”宫调的“游移性”》①一文，先后发表在《音乐研究》和《中央音乐学院学报》上。在文章中我一再认为“苦音”的降 si 不是全降，而比全降高约一个普通音差（22 音分），我称它为“降徵升”，用♭符号标记。它既不能构成一个稳定的宫音，也不是“半音之半”的四分之三音。这也牵涉到律学研究和现实传统音乐的实际相联系的问题，是不得不搞清楚的。

由此，我想到另一个问题。黄翔鹏先生根据历史上的记载

---

① 现已收入我的《“中国传统音乐学文集”——对根的求索》，由上海音乐出版社 2004 年出版。

和联系当代传统音乐中的实际例证，提出了著名的“同均三宫”的理论。同时，我以为在现存传统音乐中还有另一种情形，即在一个宫调系统内三种音阶并存的情况。上述提到的西北地区的“苦音”，它是和“花音”并存的，“苦音”用的音列是“sol、la、♭↑si、do、re、↓mi、↑fa、sol。”是历史上燕乐（清商）音阶的现实存在（由于其中有微升、微降等音，故冯文慈先生曾称其为“变体”）。[7]“花音”用的音列是“sol、la、↑si、do、re、↓mi、↑fa、sol”（其中↑、↓、♭↑…等等符号乃“微升”、“微降”或“降微升”等的标示）这就属于清乐（新）音阶了（按冯先生的说法，也属“变体”）。这在西北汉族音乐中比比皆是，它们都是在一个宫调系统内，并不改换宫音，只是“降微升 si”变成还原 si 后再微降（这种微降，从听觉上是不易察觉到的，往往被“耳朵”忽略掉）。这就是在同一宫调内存有两种“曲调”。其实，在其中还同时出现过以“升 fa”为特征的音阶，如碗碗腔《借水》一折中，除有明显的花、苦音来回转换以外，在它的前奏和间奏音乐中，出现了明显的以升 fa 和原位 si 为特征的曲调段落，它的音列是：“sol、la、si、do、re、mi、♯fa、sol”，这就成了“雅乐”音阶（古音阶）了。它也共存于一个宫调（上述《借水》的音乐是以 A 为宫）内。这种三种音阶共存于一个宫调内的状态，我把它称之为“同宫三调”。即在一个宫调内的 fa 和 si 不升不降为“新音阶”；带有“♭si”的是“清商音阶”；带有“♯fa”的是“古音阶”（三种音阶的名称，均采用黄翔鹏先生曾用过的称谓）。这不就成了“同宫三（曲）调”了嘛！

这里，为了更充实我这一论点，再引用黄翔鹏先生的三种谱例（他自己“编写”的）来说明这个问题。

例 1



这是 C 宫系统内的“新音阶”的徵调式。

例 2



曲调骨架是一样的，只是换了一个“变徵”音，它就成为了“古音阶”的徵调式了。接下来，黄先生又把它变了一下，成了如下这个样子。

例 3



把 si 降了半音，就变成“清商音阶”的徵调式了。

按黄先生的说法，这三个谱例是互有“区别的‘七律’之‘均’”。即三种曲调不在同一个“均”内，但却在同一个宫调、即以 c 为 do 的系统之内，这就是我这里提出来的“同宫三调”的例证。不过黄先生没有这么说罢了。[8]

最后我在这次史学界同仁云集的会上提出两点建议，一是：能否写一部《中国传统音乐史》，不受原来史学界对中国历史分期的限制，而一直写到一九四九年甚至更晚些，免得传统音乐的历史“断”了线。或者建议为：在《近现代音乐史》的写作中，千万不要把传统音乐淡化了。这里，我想到了温家宝总理在中国音乐学院建院四十周年之际，给金铁霖院长的复信中的一段话。他说：“民族音乐需要在继承传统的基础上，

发扬光大，走向世界。”请记住他这段话吧！起码应该是传统音乐和学堂乐歌以来的“专业”音乐历史都应重视加强研究，不能厚此薄彼。

参考文献：

[1] 杨荫浏《中国古代音乐史稿》(上册)，人民音乐出版社，1981.325.

[2] 同上 432 –436.

[3] 洛地《诸宫调［诸般［宫调］］疑议》，香港城市大学中国文化中心《九州学林》，复旦大学出版社发行，2005 夏季三卷二期 .224 –225.

[4] 武俊达《昆曲唱腔研究》，人民音乐出版社，1987.268 –272.

[5] 赵为民《唐代二十八调理论体系研究》，商务印书馆，2006.72.

[6] 刘正维《民族音乐形态学建设》，《中国音乐》，2006，(4)：42.

[7] 冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》，上海音乐学院出版社，2005.102 –104.

[8] 黄翔鹏《中国人的音乐和音乐学》，山东文艺出版社，1997.264 –267.

（作者为中国音乐学院教授）

原载《中国音乐》2007 年第 1 期

“燕乐”并非唐代音乐的一种恰当分类

——隋唐乐舞的分类问题*

秦 序

一、关于唐代音乐基本分类中的“燕乐”称谓

历代宫廷音乐大体分为雅乐、俗乐两大类。今天学者研究隋唐乐舞史，有将其分为“雅乐”、“燕乐”、“散乐”三大类者，也有仅分为“雅乐”、“燕乐”两大类者。明清以来论乐者，则往往爱用“燕乐”一名概指唐代宫廷雅乐（狭义）之外的其他宫廷音乐。“燕乐”概念的范围目前还有扩大趋势，不仅指所有的宫廷俗乐，有的研究者还扩大到各种民间俗乐，包括民间曲子、说唱、歌舞乐、宗教音乐、文人琴乐等等，几乎雅乐（狭义）以外的一切宫廷、民间乐舞都被“燕乐”所囊括，成为所有这些音乐歌舞的统称。

这一倾向值得注意。如此扩大“燕乐”的概念范围，既不精确也不科学，与历史实际也不相符合。

先秦时期已有“燕乐”之称，“燕乐”本指宴会娱乐或宴

* 本文是作者撰写的《中华艺术通史·隋唐卷》（上）第一章中的一部分，单独发表时略有修改。

会音乐。《周礼·春官》"磬师……教缦乐、讌乐之钟磬。"燕即讌，又作宴或醼。先秦祭祀鬼神、飨食诸侯及讌乐宾客，都用专门的燕乐，有时甚至杂用四方土舞和夷乐、散乐，但并没有将所有用于宴会的音乐都归类为"燕乐"。汉代宴享之乐用鼓吹，并没有专称为"燕乐"的"这一独立的乐种"。[1]因为鼓吹乐的用途很广，并不专用于宴享，所以没有也不能说"鼓吹"便是汉代的"燕乐"。

在隋唐表演艺术的概念范畴中，"燕乐"（宴乐）所指范围也有广狭之分。在唐代，"燕乐"大体有宽窄不同的三种含义：

（1）狭义的"燕乐"，多写作"讌乐"，专指唐初创作的一部名为《讌乐》的乐舞。据说唐太宗贞观十四年（公元640年）"景云见，河水清"，出现了所谓的吉利之兆，协律郎张文收遂仿汉武帝制作《朱雁》《天马》等乐曲之意，制作了《景云河清歌》，"名曰《讌乐》，奏之管弦"。《讌乐》被用以替代九部伎中的《礼毕》曲，但列为九部乐之首，成为元旦朝会的"第一奏"。唐玄宗时进一步完善坐、立二部伎，《讌乐》与《破阵乐》《庆善乐》《承天乐》等共四部乐舞合而为一，仍总称《讌乐》，作为坐部伎的第一部上演。[2]也就是说，"讌乐"的含义后来也有所扩大，本身也有宽、窄之分，所含乐曲由一曲发展为四曲。但它仍作为专名，仍是整个一部乐舞的名称。

（2）意义稍广的"燕乐"，也就是"宴乐"，有时也写作"讌乐"，泛指仪式、宴会或宫廷盛大活动所用音乐。如《通典》卷一四七《郊庙宫悬备舞议》："时太常旧传有《讌乐五调歌词》各一卷，或云贞观中侍中杨恭仁妾赵方等所铨集。"又《通典》卷一四六"坐立部伎"条："讌乐，武德初未暇改作。每宴享，因隋旧制，奏九部乐。"《新唐书》卷二十一

《礼乐十一》："燕乐。高祖即位，仍隋制设九部乐"。这里的"讌（燕）乐"包括多部乐、教坊乐甚至散乐等等宫廷宴会俗乐，因而在许多文献中迳称为"俗乐"，所指也较明确。后世常说的唐代"燕乐二十八调"，较早记载如《新唐书·礼乐志》便明确指明："凡所谓俗乐者，二十有八调。……"据研究，这一记载来自唐末徐景安的《历代乐仪》一书，应该是唐时的通行称谓。

这一"燕乐"概念，有时也扩大到一般官员及民间饮宴的奏乐歌舞。若专指宴会音乐、宴会奏乐时，可读为音乐之乐（yue），如裴廷裕《东观奏记》卷上："询闾里间事、话宫中燕乐。"

（3）更广义的"燕乐"，见于一般诗、文中，并非专指宫廷及文人士大夫饮宴的乐舞享受，而指饮宴聚会为乐。"乐"在这里泛指聚会饮宴欢乐、娱乐，应读为快乐之乐（le）。例如，唐玄宗与诸弟兄友善，唐·郑棨《开天传信记》说玄宗在西安建"花萼相辉"之楼："盖为诸王为会集宴乐之地。上与诸王靡日不会聚，或讲经义、论理道，间以球猎蒲博，赋诗饮食，欢笑戏谑，未尝惰息。近古帝王友爱之道，无以必也。"可见这里"宴乐"所指内容广泛，不专指宴会音乐。又如《旧唐书》卷十七《文宗纪下》载开成二年"庆成节"（皇帝生日），文宗赐群臣宴于曲江池，"上幸十六宅，与诸王燕乐"。又如唐·高适《效古赠崔二》"周旋多燕乐，门馆列车骑"，戴叔伦《行路难》"燕乐宁知白日短，时时醉拥双娥眉"，韦应物《乐燕行》"良辰且燕乐，乐往不再来"，其义大体也相同。

所以，隋唐文献中的"燕乐"就广义而言，或指在特定的场所（宴会）娱乐，或指宴会表演娱乐性乐舞，并没有像后世论乐者所说"隋唐燕乐"概念那样包罗广泛。

宋初论述唐乐的著述说到“燕乐”，涵义也较狭窄，范围也不很确定。例如宋·王溥《唐会要》卷三三，将唐代音乐分为“雅乐”、“凯乐”、“宴乐”、“清乐”、“散乐”、“《破阵乐》”、“《庆善乐》”、“诸乐”（法曲、教坊乐）、“四夷乐”等九类记述。其“宴乐”所指非常较窄，另其“宴乐”中的十部伎，与四夷乐有所重复，二部伎也与《破阵乐》《庆善乐》等重复。欧阳修等撰写的《新唐书·礼乐志》，其中“燕乐”的涵义，也大体与杜佑《通典》等文献所说相同。

稍后“燕乐”所指才渐有扩大。如沈括《梦溪笔谈》卷六“今教坊燕乐，比律高二均弱”，“今之燕乐二十八调，布在十一律”等等。到南宋蔡元定所作《燕乐》一书，则已经超出燕享之乐范围，把教坊乐、俗乐二十八调系统的音乐，都包括在“燕乐”之下了。明清以后“燕乐”的概念又再进一步扩大。

唐代乐舞的分类问题，应该尊重历史，从史实出发，应该重视唐代史料有关乐舞种类的分类记述，选择的术语要具有较大的合理性。

第一，若按“燕乐”指宴会音乐之义将它作为隋唐乐舞的一种基本分类，那这也只是一种着眼于运用场合的音乐社会学的分类，是以乐舞表演、运用的某种外在条件命名的音乐分类，不是严格的基于音乐自身性质或逻辑关系的乐种分类。

第二，隋唐公私宴饮运用的乐舞（包括百戏等）极其丰富，包含不同性质不同种类的许多曲调。但除宫廷及地方官署有规定的较明确的种类、曲目外，大量燕乐曲是临时运用的，不能将偶或用之的乐舞都固定归属于“燕乐”。另外“燕乐”所用的大量的乐舞也不仅仅用于宴会。如果将所有表演或偶或表演于各种公私宴会的乐舞都归类于“燕乐”，则其中可以包含各种音乐舞蹈以及鼓吹乐、散乐百戏、杂技戏曲等，范围、

品种太宽，实际也就失去了该分类在乐舞分类中的实际意义。

第三，这一“燕乐”概念在实际运用中还有其他种种不足。例如，用“燕乐”指称宫廷雅乐之外的所有音乐也不准确。一方面这些音乐有许多不用于宴会或并非全部运用于宴会，另一方面宴会外设乐奏乐的事例也很多。例如，玄宗喜爱羯鼓，自己经常练习，还作有《春光好》等羯鼓曲，他和后妃、贵戚有时也进行器乐合奏，这些音乐活动就不全在宴会进行。又如，玄宗制作了许多道教乐曲，还常常亲自向梨园乐工教习法曲，这些活动都是在宴会外进行的。另外，以此概念指雅乐以外的燕会音乐即俗乐，也不符合实际，因为，隋唐宫廷大宴会所表演的乐舞，并不都是“俗乐”。大宴会时实际还有若干雅乐表演，如《新唐书》卷二二《礼乐十二》载皇帝千秋节及赐宴设酺，举行盛大表演，“太常卿引雅乐，每部数十人，间以胡夷之伎……”。此种奏于宴会的雅乐，日本学者岸边成雄特名之曰“宴享雅乐”。[3]” 所以，宫廷“燕乐”比“俗乐”的概念还要广，实际也包含着部分雅乐，并非专属俗乐。用“燕乐”来概指与“雅乐”相对的宫廷俗乐，显然不够准确不够全面。

第四，如果用“燕乐”一名去概指民间俗乐的话，问题就更大，它要比民间俗乐的范围狭窄得多。例如，各种宗教音乐包括呗赞、俗讲、转变等说唱，原与宴会无关，怎能称之为“燕（宴）乐”？大量民间劳作音乐、爱情歌曲、风俗节庆乐舞，主要运用在民众日常生活中，也不用于（或主要用于）宴会外，怎能说它们是“燕（宴）乐”？文人士大夫推崇钟爱的琴乐，一直被视为高雅音乐、雅正之乐，即使偶或于文人饮宴席上演奏，若亦称之为“燕乐”，不但削足适履，既不能反映琴乐文化内涵和主要特点，而且文人士大夫们也不会同意吧？

即使是当时公私宴会所用的大量乐舞，也同时广泛运用于其他种种场合。因此，以“燕乐”来概指隋唐时期宫廷俗乐乃至民间音乐等，大大超出它当时实际的特定内涵与外延。

第五，从修辞学角度讲，“燕乐”也不构成与“雅乐”相对应的概念，与“雅乐”相对应的正是“俗乐”这一概念。俗乐不仅性质与雅乐明显不同，涵义也比“燕（宴）乐”广阔得多，准确得多，可以指非宴会使用的宫廷娱乐性乐舞，以及民间乐舞。而实际唐末徐景安的《新纂乐书》（一名《历代乐议）中，就是将唐代音乐明白区分为雅、俗二部的。宋代陈畅《乐书》也采用的是雅、胡、俗等称谓。

因此，本人将不再用“燕乐”概指隋唐时期的各种宫廷、民间俗乐。有关音乐分类的术语，也尽量从历史实际出发，多用当时通行术语并加以必要的说明。

二、唐代音乐的实际正式分类

隋唐宫廷音乐按性质划分，主要有“雅乐”、“俗乐”、“胡乐”及“散乐”等大类。值得注意的是当时这几大类的概念范围，不仅各有广、狭之分，还有前、后变化，相互之间也存在重叠、渗透与融合的现象。

唐代的“雅乐”存在宽、窄不同的含义。狭义“雅乐”仅指配合朝廷郊庙祭祀所演奏的仪式音乐。但实际上也有一些所谓的“燕乐”同样具有雅乐品格与作用，也被唐人视为“雅乐”。例如，《秦王破阵乐》本源于军中歌曲，李世民为秦王时率兵讨伐刘武周，军士歌之以颂扬秦王英武。所以，此曲原属民间俗乐。太宗贞观元年（公元627年）第一次大朝会宴群臣，就表演了经过改编的这部乐舞。太宗高兴地说：“朕昔在藩邸，屡有征伐，人间遂有此歌，岂意今日登于雅乐。”

俗乐歌舞现作为燕乐奏于庭殿，太宗却称之为“雅乐”，太宗所说“雅乐”便是广义的雅乐，不难看出当时广义的雅乐与所谓的“燕乐”有所重叠。后来《破阵乐》经修改定名《七德舞》，与《庆善乐》《上元舞》并列为初唐三大舞之一。三大舞都“杂用于燕乐”，也在宴会表演，但也“易衣冠，合之钟磬，以享郊庙”，成为狭义的“雅乐”。

高宗仪凤二年（公元677年），太常少卿韦万石奏称：“立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》”。[4]韦万石所说“雅乐”，可知是狭义雅乐。

坐、立部伎也被认为属于燕乐。它们各有不同的乐曲和规模，立部伎有曲八部，规模较大，如《七德舞》披甲执戟的演员就有120人，其他曲目演员也都戴冠，穿着华丽的服装，具有明显的雅乐风格。本来坐部、立部之分即仿雅乐“堂上坐奏”与“堂下坐奏”形式而来，尤其是《七德舞》《庆善乐》等曲上演时，太宗、高宗均带头“立对”即站立观看，使得所有坐宴群臣也赶忙站立起来，其庄严有如后世之奏国歌时，绝非一般燕乐可比。日本学者岸边成雄先生特创“宴享雅乐”之名以说明此类宴会乐舞的特殊性质。这也说明一般用以专指俗乐的“燕乐”概念，不足以体现二部伎音乐的基本性质和主要特点。

对此类“宴享雅乐”，其实唐人官方本有正式的非常恰当准确的分类与称谓。我们应该尊重历史，可以采用这些古已有之的称谓，避免用“燕乐”等不准确的称谓引起混乱。

唐·刘贶的《太乐令壁记》（以下简称《壁记》）佚文，留下了关于盛唐时期乐舞分类的最重要也是最明确的记载。《玉海》卷一〇五引《壁记》一书目次如下：

上卷　乐元（歌一、诗二、舞三、朴四、律吕五）

中卷　正乐（雅乐六、立部伎七、坐部伎八、清乐九、西凉乐十）

下卷　四夷乐（东夷十一、南蛮十二、西戎十三、北狄十四、散乐十五、乐量十六、陈议十七、兴废十八）①

刘贶系唐代著名史学家、《史通》作者刘知几之子，《政典》作者刘秩之弟。因善音律而在玄宗时任太乐令，开元九年因故去职。太乐令是太常寺主管乐舞的太乐署最高长官，《壁记》当是他在任时所撰的一种官方文件，② 因而该书关于开元初宫廷乐舞的记载，非常可靠。《通典》《旧唐书·音乐志》《唐会要》等文献有关当时音乐的材料，许多出自此书。[5]

《壁记》分类中的“正乐”，即雅正之乐，便是一种广义的雅乐。它既包括雅乐（狭义），还包括坐、立二部伎，以及属于十部乐中的清乐、西凉两乐。如前所述，坐、立二部伎主要是唐朝历代帝王所制歌颂自己“功德”之乐，有的作品皇帝大臣还起立观看，本是一种雅乐。清乐归属“正乐”，则因清乐（清商乐）本是南朝所保留的汉民族传统音乐，即所谓“九代之遗声”，隋文帝时已尊之为“华夏正声”。西凉乐也含有较多中原音乐传统因素，如采用雅乐乐器钟、磬等，原是十六国战乱时凉人所传“中国旧乐”，不是“四夷乐”。《壁记》所说正乐，除狭义雅乐外，包含所谓“宴享雅乐”，但直接称之为正乐，既比“宴享雅乐”更直接更准确，且有历史依据。

① 文中着重号均为笔者引时所加。

② 唐·封演《封氏闻见记》卷五“壁记”条指出：“朝庭百司诸厅皆有壁记，叙官秩创置及迁授始末。原其作意，盖欲著前政履历，而发将来健羡焉。”与今“笔记”概念不同。

"正乐"概念的沿用在唐代时间很长，晚唐郑綮《开天传信记》还提到杨贵妃所击之磬。玄宗从西蜀返回，其他乐器多亡失，独玉磬还在。玄宗睹之凄然，让速送太常，"至今仍藏太常正乐库"。郑綮昭宗时为相，此书所录之事作者期于必信，许多材料经其目验，故足以说明晚唐太常仍有专门保存"正乐"乐器、用具的专库。

"四夷乐"的大项之下，除东、南、西、北四夷的乐舞外，还有散乐。其他则是按音乐体裁（歌、舞、诗等）的分类及乐律、历史、理论等内容的记述。

刘贶之兄刘秩曾撰《政典》，是杜佑撰《通典》的主要依据之一。又《玉海》等书所保留的《壁记》佚文，也多见于《通典》。因此《壁记》应是杜佑撰写《通典·乐》的重要依据，故《通典》关于初唐到开元初音乐的分类，与《壁记》大体相同。

三、唐代音乐分类概念的交织重叠

《破阵乐》既属雅乐（狭义），又是广义的雅乐，同时也是燕乐。这一例子说明，唐时音乐分类概念有所重叠，同一《破阵乐》根据演出形式、场合的不同，可以是雅乐，也可以是"燕乐"，并不全是以作品来划分的。同样是《破阵乐》，可以用于祭祀皇室祖先，也可以用于宫廷盛大朝贺宴飨，也可以不属于雅乐。同时，它也在民间表演，后来甚至见诸散乐中的绳妓表演，[6]则应归属于散乐杂伎一类了。

又如，刘贶归为"正乐"的清商乐，虽说是"九代遗声"，在隋唐宫廷享有很高的待遇，但严格地讲，其中保护大量的民间俗乐，尤其是出于吴歌、西曲的《子夜歌》《莫愁乐》等等。

俗乐也有广义与狭义之分。狭义的俗乐指宫廷音乐中雅正之乐以外的各种音乐舞蹈。但在和“胡乐”相对应使用时，则指中原地区非雅乐的传统俗乐舞。广义的俗乐包括民间俗乐，以及宫廷、民间的散乐百戏。更广义的则包括雅乐之外的各种胡、俗乐舞，通称俗乐。俗乐前后也有变化，早期狭义，指中原传统俗乐舞，后来融合胡乐，论者则称之为新俗乐。

胡乐狭义的是指宫廷中的“四夷乐”，即东、南、西、北各少数民族及远近各国的乐部，广义的则指一切少数民族和外国的音乐舞蹈。胡乐有用于宫廷或地方官员们的一般性“燕乐”的，如教坊曲目中所含大量胡乐曲；也有用于雅乐如坐立部伎等“正乐”即“宴享雅乐”者，如玄宗时期立部伎“自《安乐》以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里”。说明所谓的“正乐”中，也参杂了“胡乐”、“四夷乐”成分。

琴乐具有独特性，在文人士大夫看来，琴是“圣人之器”，其乐应届雅正之乐。唐杜佑《通典》卷一四六指出：“自周、隋以来，管弦杂曲，将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。唯弹琴家犹传楚汉旧声，及清调、琴（瑟）调、蔡邕五弄调——谓之九弄，雅声独存，非朝廷郊庙所用，故不载。”其实所谓的楚汉旧声，就有许多来自民间的相和曲与清商三调音乐。例如，明朱权《神奇秘谱》以来多种琴谱收有《乌夜啼》一曲，现存刊传此曲的谱集仍有28种之多，而《乌夜啼》一曲，原本是清商乐中的西曲歌之一，这是“出于荆、郢、樊、邓之间”的一种民间俗乐。唐代琴乐多流行于民间，也不断吸收改编许多民间俗乐、胡乐，即使文人士大夫们坚持琴乐是一种“雅正之乐”，也可以说是一种开放的民间的“雅正之乐”。

注意到这类复杂的情况，不用机械的、僵死的眼光看待相关概念，则以上几种古已有之的概略划分，大体能够概括反映

隋唐乐舞的基本情况。

参考文献：

[1] 丘琼荪《燕乐探微》，第4页，上海古籍出版社，1989。

[2] [唐] 杜佑《通典》（卷一四六）‘坐立部伎’，中华书局，1984。

[3] [日] 岸边成雄著、梁再平等译《唐代音乐史的研究》（下册），第661页，台北：中华书局，1973。

[4] [后晋] 刘昫《旧唐书·音乐志一》北京中华书局，1975。

[5] 秦序《刘贶和他的〈太乐令壁记〉》，《黄钟》1990。

[6] [唐] 苏鹗《杜阳杂编》（卷中）北京中华书局，1985。

（作者为中国艺术研究院音乐研究所研究员）

原载《交响》2006年第3期

在中国音乐史教研中的思想启示

陈其射

恩师冯文慈给笔者的教益颇多，它涉及到治学态度、教研方法、人格修养等诸多方面。尤其在中国音乐史教研中，给笔者的思想启示更甚。本文从音乐史学观把握、音乐史学方法论的思考、中国音乐史学科基本功建设三方面谈谈在冯先生教研思想的启示下，笔者的一些学习体会和理论思考，以此庆贺先生80周年华诞。

一、史学观的把握

音乐史观是音乐史学的思想支柱，在这个重大问题上，冯文慈先生的《转向唯物史观的起步》文章给了我深刻的思想启示。上世纪，中国音乐史学在不同史学观的主导下出现了叶伯和、郑觐文、许之衡、田边尚雄、王光祈和杨荫浏等人的著作。各种音乐史观为唯物史观的产生和发展奠定了基础，相对而言，唯物史观更先进、更客观。一是物质决定思想、功利先于审美；二是实践第一，认识第二；三是音乐发展是自身规律的辩证过程；四是具体的史实和史料不是孤立的，与历史文化环境密切关联；五是人民在音乐史进程中起决定作用。

唯物史观追求史学教研中“求实—求是—求理”的序进

目标。

唯物史观是客观的历史观。音乐史教研者在社会现实生活中的思索、价值判断常常左右着从客观史实中选择探讨的目标，从不同的角度推动了史学发展。但也不可避免地会“制造”出这样或那样的谬误。然而一个正确的认识往往需要在不断纠正谬误的过程中获得发展，音乐史正是在这样的发展过程得到了创造。譬如对《吕氏春秋·古乐篇》伶伦作三寸九分“含少”律的看法。笔者认为，若站在乐律发展史的唯物高度，就不会得出“含少”律管长为“九寸”之误、公差为“3”的十二等差律的半律黄钟管长、三分损益法计算的约数半律黄钟管长、以一寸二分经验管口校正常数产生的半律黄钟管长等各种与乐律发展历程背离的错误结论。若从客观认史的角度剖析之，它不可能产生于距今5000年的黄帝时代，应该是我国乐律形成期两周的产物，它是“以耳齐声、截竹定音”的度量而不是计算的半律黄钟管长。

建立唯物史观必须有严肃的治史态度。在提出推测和假说时应符合历史和文化的发展规律，不能进行无端的臆断和热情的幻想，更不可把史实说得越古越好。这种非理性的治史心态正是冯先生所说的“崇古和饰古”。譬如对距今近8000年的“贾湖骨笛”的钻孔分析，就有不少人提出超越史实的看法。贾湖“骨笛在穿孔前先划上等分记号，然后在符号上钻孔”，留下了制作时为确定孔距，使用钻头轻点而留下的刻度痕迹。有人认为：“是根据某种特定的比例关系计算好了的”；是“在制作时为计算开孔而留下的计算刻度”；“说明当时在制作笛子时，是经过精确计算的”；还有人根据今人的测音结果得出了“十二平均律”、“六声清商音阶，六声或七声下徵音阶”和“多宫六声音阶或七声音阶”

的结论；甚至认为“M282:20号骨笛小孔，透露了中国人最早的旋宫转调的音乐实践信息”。笔者认为，这种“认史”心态与唯物史观相悖。中国古代夏和夏以前的历史扑朔迷离。大约6000－7000年以前，进入母系社会的新石器文化这时虽有图腾崇拜和颇幼稚的宗教和神话，但往往是些朦胧的记忆或结合后来的宗教思想所作的描述。到大约5000－6000年前，进入了父系社会，方才有神话传说”。距今8000多年前的新石器文化初期的贾湖骨笛，比仰韶文化早2000－3000年，比龙山文化早4000多年，是人类的童年期。当时没有语言、更没有文字，更不可能具备现代意义的乐律思维和计算能力。现存关于上古的音乐传说，多见于周代以后的文献，难免带有后世的时代烙印。“古代数学的萌芽应该产生于原始公社末期”。“仰韶文化时期出土的陶器，上面只有表示1－4数字的图案符号；西安半坡出土的陶器也只有用1～8个圆点组成的图案”。倘若考虑到上古文化的不平衡性和贾湖文化可能存在的超前性，当时最多也超不出以十个手指记数的整数思维。实难想象在8000年前，整体文化蒙昧低下、理性思维孕而未化，却能在骨笛制作过程中异军突起？从唯物史观高度看：人类文化总是经过从低级到高级，从简单到复杂、从感性到理性的共进的发展过程，上述各种结论显然超越了历史，背离了史实。

唯物史观坚持史学的独立学术地位，客观求实的独立理性，批判和辩证的史学精神，科学的理论高度，以及追求真理的独立意志。在教研过程中，要严格区分传说和史实的界限；在坚持史学独立学术地位时，要谨防在浪漫主义思维引导下偏离史实；提倡具体问题具体分析（如善性是人性的主流，但人类的贪婪、利欲、权欲等恶性，其自然属性在原则上却是一种历史进化的动因）；提倡“破立相继”的辩证批判的史学精

神；提倡对立统一的史学原则[①]；反对以“今用”为目标重今薄古；唯物史观承认客观历史发展的必然性，西乐东渐，改变了中国传统音乐的表述语言、成份和定义，以民族性为音乐史价值取向的绝对标准，以及认为先驱们引进的是西方落后音乐文化（古典音乐）的都与历史进程相悖。

二、方法论的思考

音乐史学使用的教研方法很多，而史学方法论则是史学教研方法的理论，是在音乐史学观指导下进行的认史、析史、辩史、论史的整体理论系统。音乐史学方法论往往选择或偏重一种视角来研究音乐史学的教研方法。在冯先生的教研思想中特别关注微观教研中的“较真”精神，不放过教研中的一丝一毫。他为自己和学生们立下了“希望不添乱，尽量少添乱”的教研原则。因为在微观教研中有些在表面上似乎是“差之毫厘”问题，其实质却是“谬以千里”。如“同容之序”与“同宫之序”只相差一个字，前者可释为“如同东西厢房那样容合一体”，后者却解释为中国传统的乐学理论“同宫系统”。这一字之差却形成了风马牛不相及的两种结论。

中国音乐史通常在“他律”“自律”的相互因果关系上，将共时和历时、主体和客体看成一个统一的有机整体，从二者的相互联系上综合把握教研对象，寻觅结合点。音乐的“他律”与“自律”，既有同步性，也有辩证的逆反性。片面地强

---

① （如对古今音乐的评骘：若在一种反思的理智思维中进行清醒的判断，传统音乐经久不衰的稳定性，与几千年来以一种极为稳态的系统结构和无与伦比的地位统治中国人思想的儒学关联密切。儒学的“中庸平和”早已超出了一种作为思想意识的理论，而被历史积淀成一种普泛的民族心理结构，在漫长的历史熔铸中给中国音乐打上了无法逃避的中和柔性之乐的烙印。）

调某一方面都会产生错误，失去治史的客观性。从“他律”看，但凡符合文化运作规律的音乐总是生机勃勃。从“自律”分析，又可能出现逆反的情况。当民生凋敝，社会苦难之际，反而出现了音乐艺术的高峰。政治强盛，经济繁荣之日，音乐却呈现萎缩。既不能割裂音乐史与他文化的联系，亦不可将社会或政治的价值观强加之上，扭曲音乐的自身规律和存在价值。

按照纵、横两种联系方法，将盘根错节的音乐史现象的各种联系分开。纵向的顺逆联系，使历时音乐有了同型同构的联系，通过多学科的共同努力“再现”部分古代音响，在较大程度上改变本学科“无声无乐无谱”、“有器无乐无谱”和“有乐无谱”的状况。横向的多学科联系，解开了许多谜团：在研究社会学的基础上有人提出了把劳动节奏与音乐的起源相联系，从而奠定了音乐劳动起源的理论基础；研究中国古代哲学对揭示古代以“善”“仁”伦理为最高标准的尽善尽美之乐有关键的作用；通过历史语言学研究对“声不如竹，竹不如肉”的中国古代声乐、器乐相辅相成的发展历程有了更为清醒的认识；对民族民俗学的研究，加深了对其成因的追溯，加深了它与民族特点、民俗生活融合和推进关系的理解；对古代绘画的研究已成为解析和考证中国古代歌、舞、乐遗存信息的重要手段；对史前史的研究揭示了传说史料的合理内涵，使儒学赞颂的“唐虞盛世”回归到石器时代。

三、学科基本功的建设

冯先生经常提醒学生千忙万忙，不可忽略基本功的提高。冯先生特别关心学生的古汉语、音韵学、乐律学、民族音乐学等学科基本功的提高。由于古汉语水平不足，在理解和解释古

文献上出现的笑话、讹字、误逗屡见不鲜，多而不怪。由于误释造成的盲目推论其后果更是遗害无穷。当然，在更深研究中，还要在文言、点注、版本、甲骨文、金文、俗语方言等方面下大功夫、夯实基础。冯先生要求学生多用工具书，他最忌讳的是“想当然”，因为古文献解读中的毛病多出于此。

乐律学是冯先生特别强调的中国音乐史学科基本功中不可或缺的要素。在音乐史教研中往往由于乐律学上某一点的突破而犹如“多米诺骨牌”一样牵一发而动全身，获得一系列成果的连锁反应。

冯先生告诫学生，在学科基本功建设中要特别关注思维方法的磨练。尤其是在形象多于抽象、感性多于理性、表演胜于表述的高师音乐师生中，更应该培养独立思考、勤于思考、发散思维、逻辑思维等能力，用新的思维方法开拓学科新视野。抓住史料和现状两头。杨荫浏先生在研究马王堆一号汉墓的瑟时，根据乐器照片和实物的比例，计算出瑟的弦长关系和五声音阶定弦的结论。揭示了失传已久的古乐器“瑟”的遗存信息。除“实物”和“典籍”外，今天仍然活着的民间民族音乐口碑、乐种歌种、古老乐器也是学科基本功磨练和积累的范围。研究这些珍贵“活化石”的现状，熟悉其文化环境，田野体察其实况，记录其音响资料，往往是解决音乐史疑难问题的突破口。如对活着的裕固族民歌音乐特征的研究，为古代西北少数民族音乐疏理出了一条较为明晰的线索；对北京智化寺等古乐、鼓曲，阿炳器乐曲、流传的五台山僧寺宋时乐谱等活史料抢救和发掘，为解译宋人字谱奠定的基础；彝、苗、景颇族的口弦呈现出原始自然音律的特征，这对于追溯新石器时代晚期的乐律颇有价值；鄂伦春族原始民歌和乐器不少表现了原始生活的不同侧面，可模仿鸟叫的骨哨、陶哨、半坡陶埙等都为“音乐起源多元说”提供了“活”的佐证；福建南曲的

"多重大三度并置"为曾侯乙编钟"曾"体系的研究提供了内在联系；南曲的演奏形式对《相和歌》、"兜勒声"对《摩诃兜勒》、莆仙枕头琴对唐代轧筝的研究都有一定的积极意义。

冯先生给笔者的思想启示实在太多，他从才、学、识、德等多方面教育和影响了我等众多学生，使我们终身受益。在冯先生中国音乐史教研思想的启示下，我深感在基本功、学风和治史方法上仍需走漫长而艰苦道路。

（作者为温州大学音乐学院教授）

男唱女声：乐籍制度解体之后的特殊现象

——由榆林小曲引发的相关思考

项　阳

我记事的时候，曾经看到过银幕上梅兰芳男扮女装的演出，后来考入大学知道了20世纪中期戏曲界的“四大名旦”都是由男性扮演的，对于这种现象大家都觉得很正常，似乎戏曲界从来就是这样的情形。曾经向一些戏曲界的朋友讨教何以如此，也没有说出个所以然。但我总有一种困惑，特别是在音乐史中看到宋明时期明明演戏的旦角为女性，却为什么到了清代中叶之后就改成由男性演员来担当旦角，而且这种性别的倒错，成为一个相当长时段的所谓“传统”，这是一个很有意思的现象。

近年来，我对乐户、乐籍制度的研究有点滴收获，以这个视角来观察中国传统音乐文化，看到在制度的层面有关音声形式其实是有相当程度的一致性，在籍乐人们承载着所有与专业音声相关的形式与作品，用当下的话语来讲是制度下生存的专业人士。既然有统一的制度约束在籍乐人，他们的生存方式也会有相对的一致性。虽然他们在行当上有所差异，诸如在宫廷教坊中，会有人专门从事戏曲，有人专门演唱小曲，有人专门从事器乐演奏等等，仅仅是教坊就有“十三部”之多。《梦粱录》“妓乐”条云：“散乐传学教坊十三部，唯以杂剧为正色。

旧教坊有筚篥部、大鼓部、拍板色、歌板色、琵琶色、方响色、笙色、龙笛色、头管色、舞旋色、杂剧色、参军等色。但有色长，部有部头，上有教坊使，副钤辖都管掌仪掌范皆是"[1]。从这条史料来看，戏曲（杂剧）只是教坊中的一个乐部，当杂剧在社会生活中越来越重要的时候，散乐传习教坊各部的技艺，杂剧已经上升到"正色"的地位。因此，后来文献中所云"散乐"者，其实也成为戏曲的代名词。地方官府中的乐人们虽然也是体系内的乐人，也会上行下效，其分工可能没有这样细，但他们都是在制度下生存这一点是一致的，这是这个群体的职能所在。

元代是中国戏曲发展的重要时期。杂剧作家们的剧作必定是由教坊乐人们进行专业演出，演员与角色的性别多是相对应的，这一点毫无疑问。有两个证据，一是教坊名伶珠帘秀为女性，这也就是说当时教坊中杂剧女性角色不必用男性来扮；另外一个证据就是《元典章》，其中对于散乐的表演说得很清楚，就是在籍的"正色乐人"，良家子弟绝对禁止参与，否则就是"不务正业"[2]。这是国家法令，乐籍所做的事情不能有良家子弟加入。在明代，除了偶有自家娱乐者外，若是在勾栏、瓦舍之中的专业演出，必定是由籍在教坊中的专业演员所为。因为明代是乐籍制度的"畸变期"，教坊已然成为倡优、贱民所在的同义语，一般民众惟恐避之不及，由乐籍这个群体来从事与诸种音声相关的专业活动，是顺理成章的。

教坊乐籍中包含了所有的音声形式，乐籍中男女俱全。只有这样，才能应对音声形式的不同组合。乐籍男女有明确分

---

① 吴自牧《梦粱录》卷二十，第16－20页，浙江人民出版社1984年版。

② 《元典章》卷五十七《刑部十九·诸禁杂禁·禁学散乐词传》："本司看详，除系籍正色乐人外，其余农民、市民、良家子弟，若有不务本业，习学散乐搬演词话人等，并行禁约。"光绪戊申夏修订，法馆以杭州丁氏藏本重校付梓。

工，至少在元代以下出现了男乐工以演奏为主、女乐工以演唱为主的情况[1]。当然，这种分工并非绝对，而是一种粗放型。虽然在奏乐方面更多用男性，在唱曲方面更多是女性，但是，在戏曲当中是另外一种情况。因为戏曲是一种综合的音声形态，可以分为两大部分，那就是乐队与演员。作为乐队，当然可以完全用男性，但是演员队伍中，基本上应该是男女角色俱全的样态，这也是符合客观的生理特性的。总而言之，分工合作各得其所。

问题在于，何以在清代中叶出现了男唱女声、男扮女装的群体现象呢？而且这种现象形成之后竟然延续了两百年，成为戏曲界所谓的“传统”呢？这引发我们思考。对于男唱女声的现象我们也看到一些解释，但总感觉有些不太到位。直到榆林小曲进京演出以及近期我到榆林进行实地考察，由所观引发所思，加之联系到以往对于乐籍制度的研究，似乎对这个问题的解释有所助益。

对于榆林小曲，乔建中讲是一种“仅传于一城”的音乐形式，这个塞上小城，在历史上军事、战略地位都非常显赫。榆林小曲活体传承直到当下，由此才更令人感到其独具的价值。乔先生讲到：“流传于兰州市的‘兰州鼓子’，流传于扬州市的‘扬州清曲’以及流传于湖南常德市的‘常德丝弦’等同属曲牌体、座唱形式并基本限于一地的几个音乐品种。它们各有各的传承脉络，也各有各的区域性归属，但这四个品种在伴奏乐器、所用曲牌、歌唱形式等方面的相似性，使我不得不将他们联系起来，并从直感上将它们视为‘明清俗曲’的

---

① 元代有”三千小令，四十大曲”的提法，与宋代的四十大曲相映。其后则有多处文献，甚至包括乐户后人的手抄本都提及”小令三千”，可见这种情况在元代确立之后一直延续。

遗绪"。榆林小曲是"通过特定的传播渠道，由南而北，经当地几代乐人学习、吸收、利用、改造而最终落户榆林城内，成为当地一个代表性民间说唱品种的"。[①]

2006年7月，在榆林举行的"多重视野下的黄土高原音乐文化国际学术研讨会"上，延安大学致力于研究陕北传统文化的刘育林教授作了关于榆林小曲的学术报告。刘教授非常深入、全面地介绍了榆林小曲的历史渊源、整体特征。刘教授认为，男声假嗓子演唱就是榆林小曲的身份证。他谈到了榆林小曲目前"假声假唱"所遇到的危机，谈到榆林小曲中的入声字、喉塞音、断声等问题，足见抓住了榆林小曲的基本特征。

榆林小曲所涉及的问题很多，诸如历史渊源、音声形态、演唱特色、演化关系、同类比较等等，由乔建中、霍向贵、刘育林等诸位专家学者对榆林小曲所进行的研究，以及多次观看榆林小曲传承人的现场演出，给我们深入学习提供了一个很好的平台。

榆林小曲男唱女声（假声的形态），是乔建中在上面提到的其他几种音声形态所不具备的，怎样认知榆林小曲应该是问题的关键。有关榆林小曲的"来源、传播渠道曾有多种说法。如康熙年间谭吉德从江浙带来的'韶音'说，清同治年间左宗棠部湘军前锋刘松带来的'湘楚乐'说等"[②]。以上两种说法都说榆林小曲形成于清代，却相差了近两百年的时间，究竟哪一种说法更接近于历史的真实？我们以为不必肯定其一而否定其他，哪一种说法都有各自的道理，但这样

---

① 乔建中《榆林小曲·序》，刊霍向贵编《榆林小曲集》第1－6页，陕西旅游出版社2005年版。

② 乔建中《榆林小曲·序》，刊霍向贵编《榆林小曲集》第1－6页，陕西旅游出版社2005年版。

的解释可能都只是看到了一些具体的现象而没有看到问题的实质。

作为当时官府的高级官员，完全有资格拥有配给的乐人群体，但性质不同的是，在以上两种说法中，前者属于乐籍制度存在时的官员，后者则属于乐籍制度解体之后的官员。如果我们要对榆林小曲的身份进行辨析，就这两者之间说来我更倾向于前者。当然，如同我在前面所言，如果我们特别想为榆林小曲找一个确切的身份，这种分析是有道理的，但这显然只是一些具体的现象，虽然高官带乐人似乎天经地义。

那么，究竟应该怎样认识榆林小曲的身份呢？我们不得不将目光转移到乐籍制度上。应该是乐籍制度的存在，导致了各地乐籍所用曲目有相对的一致性。也只有乐籍制度才可以解释为什么在扬州、兰州、常德以及榆林的这些音声形式在乐队组合、乐曲曲牌等方面都呈现近似的形态。如果我们再把一些地方只奏不唱、但是曲牌名称一致的现象也一并进行探讨，那么，这个具有一致性的面是相当广泛的，接下来我们要问：为什么如此？

榆林小曲，是一种曲牌体的有唱词内容的音乐形式。其唱词内容有五更、四季，也有春闺梦里人，还有尼姑庵和妓女生活等等，诸如《太平年》《叠断桥》《银纽丝》《鲜花调》《喜千秋》《妓女告状》《下荆州》《张生戏莺莺》《叹十声》《绣荷包》《小拜门》《柳青娘》《九连环》《小尼姑》《梳油头》《纱窗外》《盼五更》《尼姑难》《珍珠倒卷帘》《送大哥》《送情郎》等；除此之外，尚有当地民谣的加入，诸如《掐蒜苔》《害娃娃》《五哥放羊》《走西口》等。如果说与其他区域的作品具有一致性，主要是指的前者。如学者们所普遍认知的，这些曲牌和曲名以及歌词内容与明清俗曲有着极大的关联。

作为明清俗曲，学术界更多将其与明代冯梦龙编撰的

《山歌》《挂枝儿》与清代的《霓裳续谱》（颜自德、王廷绍编述）、《白雪遗音》（华广生编述）联系在一起。这些曲集具有代表性。有一个现象应该关注，人们常常将这些辑录俗曲者视为个体的行为，却少有将这些作品与历史上的乐籍制度相联系。随着乐籍制度的被揭示，这个问题被摆到众人的面前，在乐籍制度下，这个时期的多种专业音声创作，显然与在籍乐人有着千丝万缕的关联。这些曲谱也许有编纂者自己的创作加在其中，但多是对社会上广泛流传俗曲的忠实记录。

通过《中国民间歌曲集成》《中国民族民间器乐曲集成》《中国曲艺音乐集成》，甚至包括《中国戏曲音乐集成》所集录的传统曲牌来看，竟然会在全国各地有如此众多的同名甚至有一定数量曲调相同和同曲变异者，这就不能不使人感到困惑：在没有现代传播媒介的情况下，历史上究竟是什么因素和渠道使得全国范围有如此广泛的同一性呢？仅仅是靠自然传播或者是官员升迁带人以及移民的方式带到各地，显然有些说不通。学者们在进行学术研究的时候，常常是依照民歌、歌舞、说唱、戏曲、器乐等等分门别类地进行研讨，常常“忽略”其中的共通性，当我们将这些艺术形式综合起来进行研究，可能会有另外一种认知。

《元典章》中讲当时专业的音声都是在籍的正色乐人所为，“良家子弟”不允许参与，这是说包括戏曲和小曲演唱之类都是这个群体的承载。榆林小曲，在当时就是以城市为中心所演唱的小调，而这些曲子的传承在当时是由乐籍中的女乐为主体的。这些曲名和内容，有相当数量类似于当下“艺术歌曲”（并不完全受时间的限制）的范畴，属于历代的累积，也有属于时人的创作。由乐籍中的女乐演唱，在体系内得到更为

广泛地传承，这也就是王灼在《碧鸡漫志》中所讲到的“曲子”[①]。这种曲子者成就了元代以下乐籍女乐“小令三千”[②]的体系。所谓“小令三千”泛指多数，女性乐人必须掌握相当数量的歌曲（俗曲），才能够应对在乐籍中执事应差和自身生存的需要。明清之际，除了京师之外，江南的秦淮、苏杭、徽州，还有运河边临清这样的经济发达地区，富商巨贾们成为官府之外青楼乐籍的恩主，因此其乐籍文化的确比其他区域繁盛。在这样的情况下，许多新的俗曲在此地诞生，并通过乐籍的体系经由教坊规范之后传遍全国，这是乐籍制度下明清俗曲在全国能有广泛一致性的根本。我们看到明永乐十五年钦定《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》[③] 以及康熙五十四年的《御定曲谱》《御定词谱》[④]，无论是礼佛的音声以及社会上普遍使用的俗曲，都会有相对统一的规范性。如果说连礼佛的音声行为都需御定，那么后者则完全是一种教坊乐人演唱所本的统一规范性，这些作品多数是由教坊将其收集、整理、规范后，呈皇帝签署而颁布。音乐学界以往少有注意到康熙五十四年的《御定曲谱》和《御定词谱》，其实是一种集成式的、对于全国的乐人们有规范效应的文献，正因如此，当我们看到当时的人们记录他们所在地的俗曲，才会感受到这种一致性的存在。从唐代各地乐籍选拔乐人到京师轮值轮训，到宋代

---

① 王灼《碧鸡漫志》：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”刊《中国古典戏曲论著集成》（一），第 106 页，中国戏剧出版社 1959 年版。

② 燕南芝庵《唱论》：“词山曲海，千生万熟，三千小令，四十大曲。”刊《中国古典戏曲论著集成》（一），第 162 页，中国戏剧出版社 1959 年版。

③ 明永乐十五年钦定《诸佛、世尊、如来、菩萨、尊者名称歌曲》，参见袁静芳著《中国汉传佛教音乐文化》，第 13－16 页，中央民族大学出版社 2003 年版。

④《御定曲谱》《御定词谱》，参见《四库全书》电子全文检索版，上海人民出版社。

由宫中乐师去地方上设置教乐所进行教习，元明时期府县教坊、乐营的广泛存在；唐代乐人必须掌握五十首以上的“难曲”，宋代乐人所掌握的乐曲以“四十大曲”为限，元代以下乐人们分工更为明确，这就是“男记四十大曲，女记小令三千”，并将这个规定一直延续到清代，我们从山西乐户后人所存民国时期的手抄本中还可以见到包括这些内容的对于乐人自身的规范性要求。正因为有乐籍制度，才会保证在全国各地的体系内传承并面向社会传播。龚自珍言道：“昔者唐、宋、明之既宅京也，于其京师及其通都大邑，必有乐籍，论世者多忽而不察”[①]。这种论世者的“忽而不察”，给更多依赖文献来研究音乐史和戏曲史者设置了相当的障碍，我们只有将星散的材料集合在一起，才能感受这个制度规定性的清晰脉络。榆林在明代是府级建制，明代州一级的官衙（五品）都有乐营的存在，府为其上者（上中下三种府制，官品为从三品、正四品、从四品），当然不会例外，肯定要配置相应的乐籍人员。官衙乐营中的男性乐人负责官府中迎来送往、仪式庆典等多种礼仪用乐，女乐则是要服务于官府的娱乐。既然是体系内的传承，就会不断有统一乐曲的传习。

清代在雍正朝之前基本维持以往的情状，还是乐籍内传承的局面。只要这条渠道畅通，多种音声形式就会有相当广泛地传播空间，这就是各地多种音声形式在主导层面上能够有相对一致性的重要原因。认识到这个一致性，将有助于解释其他的现象。

我在《山西乐户研究》[②] 中对乐户主要职能进行了探讨。

---

① 龚自珍《京师乐籍说》，载《龚自珍全集》，第117－118页，上海人民出版社1975年新1版。

② 项阳《山西乐户研究》，文物出版社2001年版。

他们是被强迫进入乐籍的一群，一旦入籍便“终身继代，不改其业”。女性乐人受到的迫害更为严重，因为这个群体是“声色娱人”。文献记载宋代以下妓女的名籍也在教坊，难怪鲁迅先生讲妓女是中国音乐的化身了[①]。宫廷教坊分工较细，可以有奏乐、杂剧、唱曲等多种部类，“男记四十大曲，女记小令三千”者，应该是对全国乐籍体系内的基本要求。既然是全国性的，必须有相对一致的曲目，这些曲目我们可以通过官书正史、野史、笔记以及乐人们的手抄本得到一定印证。

刘育林教授认为男唱女声是榆林小曲的身份证。我们接下来探讨这种情况的背景因素。在明代甚至清代中叶之前教坊音声并没有这种刻意性别倒错的行为方式，此后出现性别倒错原因何在呢？这不能不让我们与雍正禁除乐籍相联系。乐籍属于贱民，社会上的人们已经将女乐等同于妓女（直到21世纪一些地方的民众还认为历史上女乐就是被打到烟花柳巷迎宾接客，在唱曲奏乐的同时甚至还成为某些人泄欲的工具。我们近期在陕北采访，当地百姓说起这个群体还讲他们是“龟子”、穿龟皮的“下三等人”，可见这种观念之深）。在乐籍中生存，那是社会制度强加给这个群体的不公，绝非心甘情愿者。能将贱籍禁除，自然会有一种重见天日的感觉，“一旦去籍为良，令下之日，人皆流涕”[②]，山呼“皇恩浩荡”。我们知道，在乐籍者不允许读书应科举，只能是籍内通婚。

雍正在禁除贱籍时要求去籍者要脱离以往所从事的贱业，而且要四代人持之以恒洁身自守，方能享有齐民的基本权利。雍正这里所讲的乐籍、乐户，应该是对声色娱人的女乐有所侧

---

① 鲁迅《准风月谈·我谈“堕民”》，载《鲁迅全集》第五卷，第176页，人民文学出版社1958年版。

② 《皇朝文献通考·王礼考·泰陵圣德神功碑》，浙江人民出版社1988年版。

重，因为乐籍中的男性似乎不必讲所谓“洁身自守”。女乐们除了音声的技艺，还要出卖色相。但她们要赢得客人的欢欣，从小就要掌握唱曲、演戏等多种技艺。这是看家的本领，也是乐籍中的基本要求。

可以想见，在榆林府乐营中的女乐，她们所掌握的小令之曲，带给这座靠近黄河和沙漠的边城中高官显贵以及有身份者难得的愉悦。既然是职业乐人，其中必然有资质洁丽而音声技艺高超者，这也成为边城的景观。一旦解禁的诏书到来，这些以往在乐籍制度下出于无奈而不得不从事此业的女乐必然如同大赦般雀跃，诏书要她们改业从良，洁身自守，回归民籍，又有什么理由不这么做呢？但问题随之而来，以往听惯了女乐们的演唱，而且在当地又没有更多娱乐形式的情况下，就因为这一道圣旨使权贵失去了长期所享有的特权，但圣旨不得不从，女乐就要离去，相信在这种状况下小令的爱好者会采取一些措施，这就是出资培养一些门人学习这些曲子，使其得到承继。其实，这样的情形并非仅见。我们看到，当年王府之中配有乐户，其中的女乐也是专供王爷及亲眷们消遣，乐籍禁除之后同样是要门人将当年乐籍掌握的音声作品加以传承。恭王府传下来的“弦索十三套”就是很好的证明，传承者并非是乐籍中人，正是他们填补了乐籍之后的空缺。

雍正的这道圣旨的确在全国许多地方得到了执行。在山西乐户的调查中，我们曾经听到一些乐户后人有这样的说法：乐户除籍，一些原来唱曲的女乐都从良不干了，毕竟以往从业是制度下的被迫。如此，在一些必须唱曲的仪式场合，不得已改由男性乐工以器乐的形式来演奏这些曲牌；实际上，早有学者注意到了这种现象，但遗憾的是没有讲出传统器乐曲何以受声

乐曲影响的背景原因[1]。山东临清因为运河上钞关的重要地位，曾经是乐籍甚为集中的一个直隶州。《金瓶梅》第九十二回说临清有“三十六条花柳巷，七十二座管弦楼”。谢肇淛云：“今京师有小唱……其初皆浙之宁绍人，今日则半属临清矣，故有南、北小唱之分”[2]。就是这样一个地方，由乐籍女乐传承的这些曲子在当地被称之为“窑调”，乐籍被禁除之后因名称不雅驯又改称“丝调”，其后由票友承继。由此说来，乔建中所讲的兰州鼓子、扬州清曲、常德丝弦等音声形式其实都应该是在乐籍制度解体后由票友和除籍后的乐人承继所致。为什么会是这样呢？还是因为除籍女乐虽然不再演唱，但这些曲子在当地已经深入人心，完全可能由乐籍之外的人士将其继续，毕竟这些曲子是人们所喜闻乐见。这种传承可分为两种方式，其一是直接将以往的曲目继承过来就好；另外一种则是要模仿得十分彻底，惟妙惟肖、声情兼备者，这就会出现“榆林小曲”这样刻意模仿女声的演唱和嗓音的情状，一腔一韵都要与以往的女乐演唱者相近。女性乐人跳出乐籍的“火坑”，向以往不堪回首的生活告别，只有这样才能够逐渐抹平她们心头上的创伤，也为她们的后代争取到相对自由平等的空间。她们的后代能否与齐民同，完全取决于她们的所作所为，这是雍正禁除贱籍的基本条件。榆林小曲应该是后人所给的称谓，所谓“身份证”，也是在这种转型之后的情状。也许有人会提出这样的疑问，雍正的诏令是让乐籍都改业，为什么更多的只是其中的女乐改业而男性乐工们不改业呢？这正是问题的关键所在。女乐由于性别的弱势导致她们是承受着社会最大不

---

① 吴犇《论中国传统及近现代专业创作器乐受声乐的影响》，载中国艺术研究院音乐研究所编《音乐学文集》，第475－498页，山东友谊出版社1994年版。

② 谢肇淛《五杂组·卷八》，中华书局1958年版。

公的一群。什么“龟家”、“龟子”、“王八”、“奴胎”等等，显示出社会对这一群体的极大蔑视。我们日前在榆林地区采访，当地百姓说到这些历史上的官属乐人，还在讲他们当年都穿着“龟皮”！从衣着上就有别于四民。这个群体在乐籍绝非自愿，而是社会的强加。正是这样的背景，被解放的女乐才会有重见天日之感。长期以来社会上的人们对“声色娱人”形成的偏见，也使得这些人退出音声的领域。这也正是所谓“榆林小曲”被当地人刻意模仿、男唱女声的主因。所谓榆林小曲的身份证，恰恰是乐籍制度解体之后在一种特殊的社会背景之下、在榆林这个地方传承当年明清俗曲的一种特殊方式。也许有人会讲，雍正以后中国就没有妓女了吗？这的确也是一个应该辨析清楚的问题。我们的看法是，乐籍之中不分男女都是官籍，除籍之后官家不再以乐籍制度的方式对这个群体进行管理，有妓女也是非在官者，因此音声不再有这种统一性、同一性。男性乐人也是一样，他们转而为民众服务，其“恩主”不再是官府，这也导致了中国音声文化在这一阶段更具有丰富性的特征。榆林小曲难道是一个孤证、个案吗？显然不是这样。但恰恰是由于榆林小曲的这种情状引发我们的思考。乐籍中女乐在当时承载着多种专业音声技艺形式，当她们退出这些音声技艺形式的时候，究竟怎样来填补这个空白成为摆在大家面前的一道难题。前面我们已经谈到了声乐曲的器乐化，由票友和爱好者接棒继续传承等等，但有一样恰恰是榆林小曲给我们的启示，那就是有一些原先必须或称只有女乐担当的角色究竟应该怎样处理。我们看到女乐的离去受到冲击最为严重的当是唱曲和演戏等方面。

在中国戏曲史上有一种说法，在元杂剧中已见女扮男装的形态，清代中期昆曲和京剧把男旦艺术发扬光大，戏曲角色中的性别倒错主要在这两个时期展现。作为女扮男装似乎不成为

问题，我们今天所要探讨的恰恰形成男旦的动因。戏曲中生旦净丑的行当金代已经出现[①]，直到明代这旦角是由女乐担当的，清代中期之前也一直延续这种局面。然而，为什么清代中期之后改变了呢？这是以往的研究中一直没有说清楚的问题。当我们将乐籍制度解释清楚，再看到榆林小曲的情状，似乎我们已经有了答案：其实还是由于雍正禁除乐籍制度所致。正是乐籍制度的解体，女乐们脱离了“演艺界”，但当时的社会文化生活中已经不可能没有戏曲，换言之，戏曲已经与以城市为中心人们的文化生活密不可分了。脱籍之后的戏班子更多由男性组成，因为社会的压力和偏见，很少有平民家的子女会到戏班子中间，既然社会对戏曲有充分的需求，男性乐人们还是要靠演艺的行当吃饭。本来戏曲是各种角色、行当俱全的情况，一旦女乐离去，造成行当的缺失，总是要想出办法来弥补这个真空，否则，戏真是没法往下演了。究竟该怎样填补这旦角上的空当呢？一种新的形式慢慢得以确立，这就是采用性别倒错的方法——所有女性的角色一概由男性代替，男演员们尝试填补这其中角色的空白，男旦由此应运而生。

学术界的看法男旦是从清代中叶开始的，这恰好是雍正禁除乐籍之后的事情。我想这两者之间应该不会没有关联。男旦的产生经历了一个较长时期的演化之后，其中必然有杰出者。我们看到自 18 世纪中叶以后，特别是进入到 19 世纪，不仅仅是昆曲、京剧，而且一些地方性的剧种也是如此，凡是当年受到乐籍制度禁除影响、女乐离开困扰的剧种都遇到了相同的问题。不用我细讲，专研戏曲史的学者一定会如数家珍般地讲出许多当年有男旦的剧种。这就是说，这是在一个历史时期普遍

---

① 参见项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社 2000 年版。

的而不是个别的现象。

在本文完稿之际，恰好有厦门大学的一篇博士学位论文《中国歌剧的诞生》寄来由我评审，其中有几条史料引起我的兴趣。18 世纪时法国人佩雷菲特在《停滞的帝国——两个世界的撞击》中叙述“1793 年英国公使来向乾隆贺寿时，他们就对戏台上清一色地由男人演戏的现象感到格外费解，中国戏迷告诉他们说：‘因为中国人不让女人演戏’、‘演女角的都是二姨子’”；以及李鸿章、王韬、张德彝等较早跨出国门的大臣、学者在欧洲看到男女同台‘演戏者男优扮男，女优扮女’时的惊讶表现[①]。李鸿章在国外看到西洋演剧者的身份与中国优伶的天壤之别；王韬思考为什么在中国由“浪子”所做的演剧之事，在英伦却是齐民所为，而且大家都赞赏却无人非议？“演戏者男优扮男，女优扮女”，本来不应该感到惊讶的，因为中国在雍正禁除乐籍之先就是这个样子！却为何反而成了当下的情状呢？禁女伶实际上就是禁乐籍理念的延续，而如此之举却成就了一个特殊时期的特殊群体现象——男扮女装、女角男扮、男唱女声。

我们看到，旦角男唱形成了气候，甚至成为了“传统”，两百年间出现了一批批名噪一时的名伶。直到 20 世纪的上半叶，由于传统的延续性，我们的戏曲舞台上，特别是作为国剧——京剧者，还有“四大名旦”、“四小名旦”之美称。甚至进入 21 世纪，这个传统也有部分地延续，诸如胡文阁等旦角的出彩就是很好的例证，但这已是脱离了历史背景的个例。历史有时候真是让人感觉到不可思议，雍正当年禁除乐籍，是由于这个群体“殊堪悯恻”，所以要给这些人“以自新之路”，

---

① 参见满新颖《中国歌剧的诞生》，第 45、52、53 页，厦门大学博士研究生学位论文打印本 2006 年 8 月。

于是下诏："各省乐籍，并浙省堕民、丐户，皆令确查削籍，改业为良。若土豪地棍仍前逼勒凌辱，及自甘污贱者，依例治罪。其地方官奉行不力者，该督抚察参，照例议处"（《雍正实录》卷11）。这本来是要拯救贱民于水火，使得普天之下都能沐浴皇恩。然而，由于许多音声艺术形式恰恰是由这个群体、特别是其中的女乐所承继，而这些女乐的脱籍，使得由制度架构起来的音声体系出现断裂，这可能是雍正所始料未及的。以往女乐声色娱人是"不得不"如此（雍正除籍之前的女乐多属官妓者，除籍之后的私妓不在讨论之列）。这些人虽然被认为是"不齿四民"，在社会上有"如膻之聚蝇"，但的确是承载技艺的。龚自珍对女乐的认知是"乐籍既棋布于京师，其中必有资质端丽，桀黠辨慧者出焉。目挑心招，捭阖以为术焉，则可以箝塞天下之游士。乌在其可以箝塞也？曰：使之耗其资财，则谋一身且不暇，无谋人国之心矣；使之耗其日力，则无暇日以谈二帝三王之书，又不读史而不知古今矣；使之缠绵歌位于床第之间，耗其壮年之雄材伟略，则思乱之志息，而议论图度，上指天下画地之态益息矣；使之春晨秋夜为奁体词赋，游戏不急之言，以耗其才华，则论议军国臧否政事之文章可以毋作矣"①。简直就是说这个群体祸国殃民，的确应该禁除。不曾想真正将其革去，却将洗澡水与孩子一起泼掉了。雍正解放贱民，使得以往由官妓女乐承载的多种音声形式出现断层与缺环，在社会女性无人愿充的前提下，竟然催生了男旦的行当，并出现了男唱女声具有"身份证"意义的榆林小曲。雍正禁除乐籍，受惠的是女乐，这是其后多种音声形式中有性别倒错的重要原因。男唱女声、女角男扮作为一种时代

① 龚自珍《京师乐籍说》，载《龚自珍全集》，第117－118页，上海人民出版社1975年新1版。

潮流和标志应该是清代中叶以后直至20世纪上半叶的一种特殊现象，存在了200余载。它是由乐籍制度解体和社会对于这个群体的世俗理念的双重制约下形成并衍展的。

这个传统的形成有其复杂的社会原因。但是当社会的这些条件发生了根本性的改变、特别是在中华人民共和国成立，作为戏曲界和音乐界、曲艺界等从事“文艺”的社会工作者从国家制度上真正与世人享有平等权利的时候，随着社会旧观念的淡化，对于“戏子”、“乐人”等名词不再具有褒贬的时候，当这些门类的从业者以其出色的技艺赢得了世人广泛尊重的时候，当这些门类有大量女性参与的时候，虽然也还有一些男唱女声、女唱男声的现象，但这些都作为一种特殊性而存在，已经不再具有普遍的意义。这里边的深意是值得回味与深思的。实际上这里有人性回归、尊严确认的意味。在社会平等的前提下，演艺界回归人的本色演出应该是顺理成章的，所以我们看到戏曲界的旦角又回归女性，榆林小曲的“身份证”也变得模糊起来。经历了风雨飘摇，由于榆林城中还有这么一些人认识到这是“宝贝”，才将榆林小曲代代相承到当下。但为什么这身份证开始模糊呢？我们看到，由于时过境迁，人们已经“忘记”了榆林小曲的出身，忘记了“为什么”会采取这样一种男唱女声的形式，榆林城与全国一样不会再有让女人唱曲而感到什么“不舒服”，更有一些女性小曲爱好者加入到演唱榆林小曲的行列中来。她们的加入恰恰是回归了当年演唱小曲的本色地位，她们已经不再用什么“假声”（用假声者更多是男性模仿女性的行为）了。本来这些小曲就是由女声演唱的，只不过在一个特殊的时段为了能将这些小曲原样传承由异性模仿而已。模仿的形式也成了“传统”，不过这还是一个“仅传于一城”的特殊时段的特殊现象，这个特殊时段有些长——近三百年！

由于榆林城处于黄河与沙漠的环绕之中，特殊的人文环境和地理位置是传统得到较好的传承而少有变化的重要因素，“小曲虽衰而未亡”（乔建中语）。当然，这种“冰箱式”的保存已经打上了榆林、陕北的印记。历史上“小令三千”的部分曲目以“榆林小曲”的身份而传世，我们真应该向那些世代传承这些音声瑰宝的“艺人们”致以崇高的敬意。在当下国家对非物质文化遗产实施保护的形势下，它很可能经过一系列的措施而得到有效的传承。现在的榆林小曲实际上已经形成了两种状态，一些男性爱好者保持当年男唱女声的方式进行传承；另外一些女性爱好者则又回归了当年女声演唱小曲的传统。最有意义的是，无论是哪一种状态，都还刻意保持那种带有入声字、运用断声的演唱技巧，而不是完全以陕北方言的发音习惯，这成为我们学习、研究明清俗曲的活体证据。用句不太恰当的话说，我们仿佛又听到了当年女乐们的演唱。虽然这只是当年作品的一小部分，但却具有活化石的意义。正是由于男唱女声、刻意模仿、惟妙惟肖的传承，很好地保存了历史的样态，我们才能够在当下有女性爱好者参与的时候再感受到当年的面貌——在榆林小曲身上实现了当年“小令三千”演唱的转型与回归。传统没有丢，这难道不令人拍案称庆吗！

由榆林小曲演唱方式所引发的思考，绝对不仅限于榆林小曲本身。当我们透过这种形式来看其演化的时代背景，将历史上的乐籍制度演化与解体之后的种种现象相联系，以共时与历时相结合的视角来认知，并扩展到这个特殊时段、特殊群体在诸种音声形态方面的种种现象，我们的研讨才有意义。榆林小曲之前就是乐籍制度下的小令三千者，这与临清时调、扬州清曲、常德丝弦、兰州鼓子等等都属于同历史上的女乐有千丝万缕者。我们应该对事物的本原有清醒的认知，至于榆林小曲的“身份证”，实际上是乐籍制度解体之后在当地的转型。“男唱

女声”——假声的唱法，委实是在刻意模仿当年的女乐演唱方式和技巧，力求做到惟妙惟肖。当我们看到乐籍制度下无论是小曲还是戏曲中都有女性乐人群体的参与，再看到清代中期以后戏曲以及某些音声种类女性乐人消失的情况，才可以感受到乐籍制度解体对这些音声形式产生断裂的实际影响。正是乐籍制度解体之后女乐被解脱苦海，而且世人对这个群体有着思维定势，好多音声形式中才会出现性别上的倒错，并在中国音声文化中形成阶段性的“传统”。戏曲也好，小曲也罢，凡是当年由在籍女乐承继的音声技艺形式均如此，我们应该关注乐籍制度解体之后新的衍化创造过程。至于20世纪下半叶之后音声形式从性别上又得以回归，其原因大家都看在眼里，我们就不再浪费笔墨。以上仅仅是点滴思考。这种男唱女声的现象甚为复杂，究竟在多大程度上与乐籍制度解体有关联，是否还有其他的原因，相信不是这么一篇短短的文章能解释清楚的。我在这里仅仅是提出一点看法，恳请方家赐正。

（作者为中国艺术研究院音乐研究所研究员）

原载《戏曲研究》2006年第71辑

洋为中用　声音为本

——探讨中国扬琴的“本土化”过程

韩宝强

冯文慈先生在《中外音乐交流史》一书中指出：“大约自清末以来在中国广泛使用的民族乐器扬琴，是在明末清初时期从国外传入的，所以早期大多写作‘洋琴’，此外另有美称‘瑶琴’，又有依照演奏手法称为敲琴、打琴，也有依照早期某种外形轮廓称为蝴蝶琴、扇面琴的，等等。”[①] 本文以扬琴的音响特征为主线，探讨“洋琴”转变为中华民族“扬琴”的过程，并以此庆贺冯文慈先生80岁华诞。

一、欧洲扬琴的特点

欧洲扬琴有多种，目前常见的是欧洲传统扬琴（Dulcimer）、德式扬琴（Hackbrett）和匈牙利大扬琴（Cimbalom）这三种[②]（参见图1－3）。从外形上看，欧洲传统扬琴似乎与德式扬琴比

---

① 冯文慈《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998，第220页。

② Dulcimer、Hackbrett和Cimbalom目前在国内有多用音译，如Dulcimer译为“德西马”、Hackbrett译为“海克布里”、Cimbalom译为“欣巴罗”等。笔者认为在扬琴译名问题上，不妨借鉴钢琴的经验，将基本琴型可直接用中文意思的称谓，一些变化类型则采用名词前加前缀的方式解决。照此方式，Dulcimer可译为“欧洲传统扬琴”，以示与中国或西亚地区扬琴的区别；Hackbrett主要用于德语区，可译为“德式扬琴”；Cimbalom因诞生于匈牙利，又常用于音乐会演出，可译为“匈牙利大扬琴”。

较接近，只是在不同语言区流行。大扬琴因外形比较大，又流行于匈牙利，故我国通常称之为“匈牙利大扬琴”。

图1　欧洲传统扬琴外观

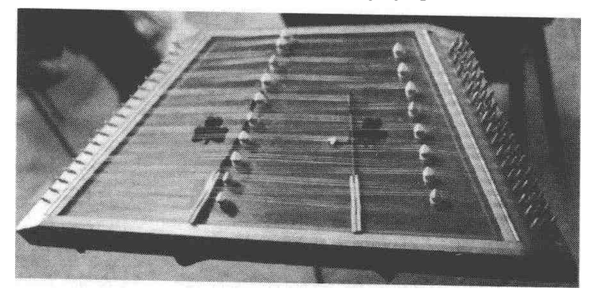


图2　德式扬琴外观

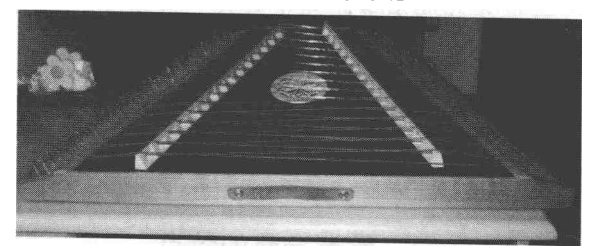


图3　匈牙利大扬琴外观

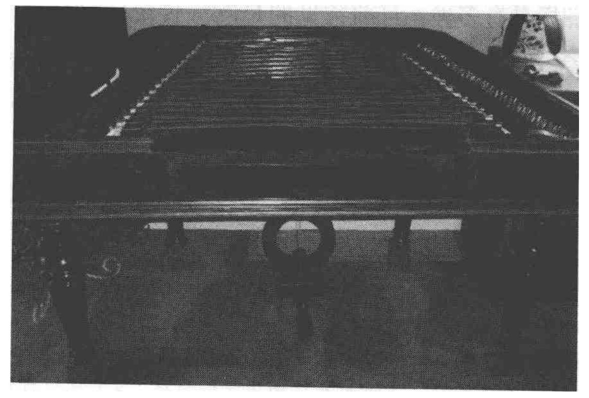
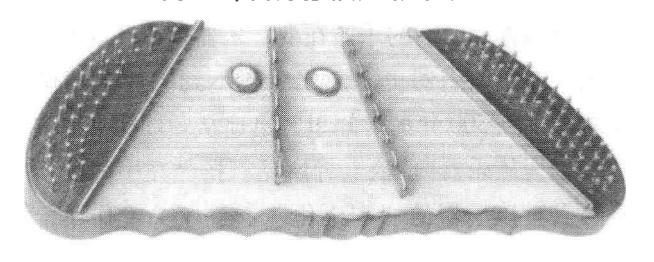


图 4　中国传统蝴蝶形扬琴外观



早期欧洲传统扬琴，体积较小，木质结构，音量不大，音域仅为 1 - 2 个八度，只能演奏自然音阶。多放在膝上演奏。匈牙利大扬琴最早出现于 16 世纪，今天使用的匈牙利大扬琴于 1870 年由匈牙利扬琴制作家 J. 舜达（Jozsef V. Schunda）在布达佩斯制造成功。木质琴身，内置钢骨，以增强坚固性。体积较大，音量也随之增大。音域可达 4 个八度，可演奏一定数量的变化音级。欧洲许多作曲家，如李斯特、柯达依、巴托克、斯特拉文斯基等都曾将匈牙利大扬琴用于其音乐作品中。

欧洲扬琴不仅外形多种多样，敲击工具的形状也千姿百态。在《新格罗夫音乐与音乐家词典》Dulcimer 词条中，列举出世界扬琴常用的击弦工具——琴槌的样式（参见图 5）。这些琴槌形状各异，制作材料以木材和金属为主。

图 5　外国扬琴琴槌形状一览

（下方为手持部位，上方为击弦部位）

非常有意思的是，原本一件外来的“洋琴”，进入中国大陆后，不仅名称和演奏的乐曲在变，乐器构造和演奏技巧也在不断演化。在中国乐器史上，几乎找不到一件乐器像扬琴这样，在短短不到500年的时间里，迅速从一件舶来品演变为公认的“中国民族乐器”。依笔者所见，扬琴在中国的所有变化中，有两点对该乐器的“本土化”起到了关键作用，第一是琴槌的变化，第二是调律系统的变化。因为从声学性能角度看，这两点变化对中国音乐的表现来说是至关重要的。

二、洋琴本土化演变之一——敲击工具的改变

关于扬琴传入中国的时间，据明冯时可《蓬窗续录》记载：“余至京，有外国道人利玛窦……又出番琴，其制异于中国，用铜铁丝为弦，不用指弹，只以小板按之，声更清越。”①利玛窦是意大利传教士，1582年被派往中国广东澳门，其后在广东肇庆、韶州、江西南昌、江苏南京等地传教，1601年首次到达北京。上面提到的“番琴”，从作者对琴弦和演奏方法上（不用指弹，只以小板按之）的描述上，大致可以推断就是今天的扬琴。最初传到中国的扬琴到底是哪一种欧洲扬琴目前尚无材料证明，单从外观上看，中国早期的蝴蝶形扬琴与欧洲传统扬琴和德式扬琴更接近（参见图4）。

扬琴在中国得以流传开来，与明代以来各种民间音乐艺术形式如民歌、曲艺等蓬勃发展的背景有很大关系，扬琴的音色、音量、音域、固定的音律以及较为容易的演奏技法，正好符合作为民间演唱伴奏乐器的所有条件，因而扬琴顺理成章在民间音乐中流行开来。

---

① ［明］冯时可《蓬窗续录·说郛》三种影印本。

扬琴传入我国沿海地区后就开始逐渐发生变化，其中最早、同时也是最重要的变化，就是把“洋琴”的木头琴槌换成了竹质的琴竹。由于扬琴传入中国后，一直流行于民间，因此这一重要的改变最早发生在什么年代、由何人所为，由于相关记载不多，故尚无法立论。目前所能查阅到的最早记录这一变化的文献资料是 1751 年刊行的《澳门记略》，里面写道：“铜弦琴（即扬琴），削竹扣之，铮铮琮琮”。[①] 由此言可知，在当时竹质琴槌肯定已经用做扬琴的击弦工具。如果按扬琴自利玛窦 1582 年来华被引入中国算起，至 1751 年则已有 100 多年的演变过程。

中国扬琴的击弦工具之所以选用竹质，是与我国的文化、经济、地域、社会形态以及传统的认识感知、民族风尚等因素密切相关的。

一方面，从社会文化角度来讲，“竹文化”在中国具有悠久的历史。1954 年在西安半坡村发掘出了距今约 6000 年左右的仰韶文化遗址，其中出土的陶器可辨认出“竹”字符号；在 7000 年前的浙江余姚县河姆渡原始社会遗址内也发现了竹子的实物，可见在原始社会时期竹子和人们的生活有了密切关系。[②] 商代时期，竹子的用途更为广泛。另一方面，从客观经济发展角度来讲，扬琴传入我国广东沿海地区，当时东南沿海手工业空前发展，对竹子的加工利用水平相当发达，其技术对扬琴琴槌制造来说已经绰绰有余。由于南方盛产竹子，再加上人们对竹子的认识和使用达到了一定的水平，用竹子取代木制琴槌几乎是顺理成章的事情。但是，这些客观条件只是为琴槌

① 转引自项祖华《扬琴弹奏技艺》，繁荣出版社（香港），1993，第 17 页。

② 王珍《中国扬琴琴竹演变过程及未来发展构想》黄河之声，2004/6，第 26－27 页。

的材料变化奠定了物质基础，真正促使琴槌由木转竹的因素还是来自中国民族音乐风格的内在需求。

中国传统音乐的特点很多，就器乐演奏而言，最主要的有三点：第一是重视旋律表现，第二是富于即兴化的技巧展示，第三是强调音色变化。这三点便是扬琴琴槌由木改竹的最重要的内在动力。

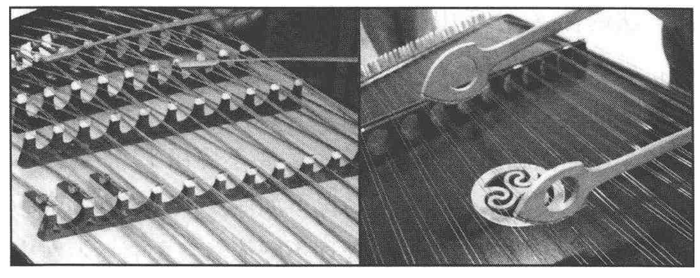
首先，竹子比木头更具弹性和韧性，在演奏旋律时具有木槌无法比拟的优势。特别在使用“轮”的技法时，由于琴竹本身质量轻于欧洲木槌，且富有弹性，演奏者由此可以减少手臂动作幅度，加快琴竹击弦频率，从而产生非常连贯的“轮”音效果。其次，利用琴竹的弹性，可以演奏出许多木槌无法演奏的独特声音效果。扬琴中常用技法中的“颤竹”、“滑竹”等技法无不在利用琴竹的弹性。在四川扬琴流派中，有一种称为“咕噜音”的演奏技法，演奏时，演奏者将竹头在有支撑的指力作用下颤动击弦，从而能够发出一串弹舌似的“咕噜”声，非常独特。还有一种被称为“浪竹”的技法，演奏者一手用琴竹竹柄压在琴弦上作支点，利用琴竹弹性连续上下压抬琴竹，发出连续密集的碎音，以此渲染热烈的音乐气氛。[①] 而在音色变化方面，竹子本身的弹性为演奏者提供了施展各种手腕技巧改变音色的可能性。琴竹在触弦的力度、速度和频率的变化方面，比硬直的木槌占有明显的优势。琴竹还有一个重要功能，就是既可以当击弦工具，也可以作拨弦工具。由于琴竹的竹柄细直且具韧性，演奏者可以将其作为拨子，并借鉴拨弦乐器的一些演奏技巧来演奏，从而在扬琴上奏出拨弦乐器的一些音色效果，

---

① 黄河、刘艮《传统扬琴艺术中的四川扬琴流派》，《演艺设备与科技》，2005/5，第56－57页。

总之，琴槌材料的“竹化”，使“洋琴”奏出了符合中国人审美习惯的音乐，这就是欧洲扬琴在中国本土得以扎根的主要原因。

图6　中西扬琴琴槌之比较：左为中国的竹制琴槌；右为木制琴槌



三、洋琴本土化演变之二——律制的改变

如果仅仅满足于琴槌材料的改变，或许今天的中国扬琴像欧洲扬琴一样，仍然停留在一种自娱自乐或为他人伴奏的、从属的的地位。20世纪30年代后以后，中国音乐家开始借鉴西方管弦乐队的方式组建自己的民族乐队、创作民族乐队作品，扬琴以其独特优势开始在新型民族乐队中显露头角，由此拉开了新一轮扬琴改良的序幕。而此轮改良的重点，则是在音律方面。

相对于其他乐器而言，扬琴在乐队中占有一些先天的优势。首先，扬琴音域相对较宽，即便早期的扬琴至少也能演奏两个以上的八度，稍后的扬琴则能达到三个甚至四个八度。第二、扬琴发音具有颗粒性，在乐队合奏中，可以起到增加乐队力度、规范乐队节奏的作用。第三、扬琴音色和音量比较中庸，适合用作乐队中声部，起到丰满乐队音响的作用。第四、扬琴是固定音高乐器，在音高准确性方面可以挑起乐队的大梁。我们知道，音准是衡量乐队演奏水平的最基本因素，音准不好一切皆无。而所有乐队指挥也都清楚，假若乐队中有固定音高乐器存

在，音准就不会出大问题。[①] 音准问题与律学紧密联系，中国的扬琴改良人士正是利用自己的聪明才智解决了扬琴音律问题，才使扬琴的“本土化”进程达到了一个新的高度。

早期欧洲扬琴的音域仅有自然音阶的两个八度，用五度相生的方法调音。[②] 由于中国三分损益律与五度相生律之间的相似性，进入中国的扬琴在初期也不存在律制上的冲突。但随着民族乐队的大型化，以及民族音乐作品中远关系转调的应用，中国扬琴逐渐面临两个难题：第一，要不要用12平均律标准来调律？第二，在半音增多的情况下如何安排音位？两个问题都触及传统音乐风格的表达，处理不好依然会影响扬琴在中国的本土化进程。笔者通过分析研究20世纪50年代以来国内10余种扬琴音律和音位排列的改良方案，发现扬琴改良者一直在12平均律半音化与民族风格的完美表达之间寻找一个最大“公约数”。这里讨论两个比较重要的改良实例，旨在为其他门类乐器的改良提供借鉴。

1953年，由中央音乐学院理论作曲系学生张子锐设计出了律吕式12平均律扬琴（见图7），彻底解决了扬琴转调问题。其音位设计借鉴中国古代律学6律6吕的理念，将12个半音均分为互差半音的两个音组（见图8）。该设计的另一个重大突破，是为扬琴设计了活动滚轴山口，非常方便音律的微调，堪称中国对扬琴调控系统一大贡献。此后出现的改革扬琴，都不同程度地借鉴和吸收了这一设计成果。该琴还设计了止音装置。应当说，这次改良对中国扬琴的发展奠定一个非常重要的基础。

---

① 虽然许多吹管乐器也属于定音乐器，但受温度变化的影响比较明显，扬琴则相对来说稳定得多。

② David Kettlewell《新格罗夫音乐与音乐家词典》1980年版Dulcimer词条。

图7　律吕式扬外观

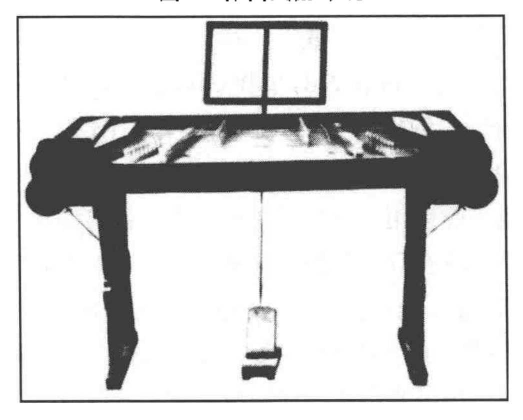


图8　律吕式扬琴音位排列

六律			
应钟	b^3	e^3	姑洗
南吕	a^3	d^3	太簇
林钟	g^3	c^3	黄钟
仲吕	f^3	$^{\#}a^2$	无射
夹钟	$^{\#}d^3$	$^{\#}g^2$	夷则
大吕	$^{\#}c^3$	$^{\#}f^2$	蕤宾
应钟	b^2	e^2	姑洗
南吕	a^2	d^2	太簇
林钟	g^2	c^2	黄钟

六吕			
f^2	仲吕	c^3	黄钟
$^{\#}d^2$	夹钟	$^{\#}a^2$	无射
$^{\#}c^2$	大吕	$^{\#}g^2$	夷则
b^1	应钟	$^{\#}f^2$	蕤宾
a^1	南吕	e^2	姑洗
g^1	林钟	d^2	太簇
f^1	仲吕	c^2	黄钟
$^{\#}d^1$	夹钟	$^{\#}a^1$	无射
$^{\#}c^1$	大吕	$^{\#}g^1$	夷则

无射	#a
夷则	#g
蕤宾	#f
姑洗	e
太簇	d
黄钟	c
无射	#A
夷则	#G
蕤宾	#F
姑洗	E

b	应钟
a	南吕
g	林钟
f	仲吕
#d	夹钟
#c	大吕
B	应钟
A	南吕
G	林钟
F	仲吕

律吕式扬琴也有一定局限性，第一，琴体比较笨重，不便搬动和携带，这一点不能满足中国传统音乐演出具有较强流动

性的要求。第二，律吕音位设计虽然秉承中华传统律学理念，但与音乐实践之间有一定脱节。律吕概念虽然具有简单、逻辑性强的优点，但不符合人对事物认知的普遍规律——由简到繁、循序渐进、约定俗成。律吕体系在中国虽然有数千年历史，但影响一直局限于宫廷，与民间鲜有联系，即使在宫廷，这种体系也未曾运用在任何具体乐器上。而传统扬琴一直沿用纵向以自然音阶音程关系为主，横向以五、八度音程关系为主的音位排列方式，很适合演奏变化音较少的中国传统音乐。律吕音位设计提高了音位排列的复杂度，自然会增加演奏技巧的难度。譬如，扬琴演奏者习惯的横向五、八度竹法，在律吕体系中则要改为纵向演奏，与演奏者自然生理运动规律有矛盾。除非让一个“白丁”从开始接触扬琴就使用这种排列，否则，成熟的演奏者都将面临与自己习惯“打架”的问题。学习过乐器的人都知道演奏习惯的重要性，它是影响演奏技巧的最重要因素。扬琴演奏者花费大量时间养成的习惯动作突然被改变，其困难可想而知。这如同让一个弹惯普通钢琴键盘的人忽然要面对黑白键均匀相间的键盘一样不适应。如果说习惯还可重新培养外，那么律吕式扬琴对民族音乐表现上的一些局限性就不那么容易解决了。有人曾经指出，扬琴纵向固定大二度关系的音位排列，使具有民族特色的小三度弹轮上滑、下滑，以及民族五声音阶的拨弦技巧都不能得到应用。[①] 也正是上述诸多因素的影响，律吕式大扬琴目前在我国用户极少。

另一个产生较大影响的改良是由杨竞明先生等人设计的401扬琴（见下页图9）。其最主要特点是：在保持传统扬琴音位基础上，适当调整了音位排列，扩大音域，增加变化音（参见图10）。在借鉴律吕扬琴活动滚轴山口基础上改用变音

---

① 单红龙《扬琴的音律及音位排列》，中国音乐学2000年增刊，第100页。

槽，扬琴由此能够快速升高或降低半音。在律制的使用上既可以使用五度相生律，也可以调成12平均律。之后推出的402扬琴，音色和音域更为完善。深受扬琴工作者好评，目前居全国市场占有率首位。

图9　401型扬琴外观

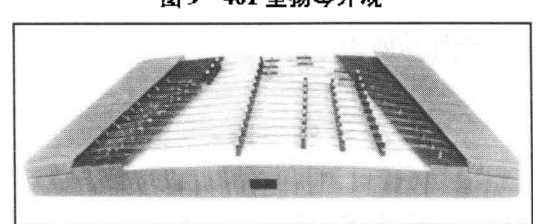
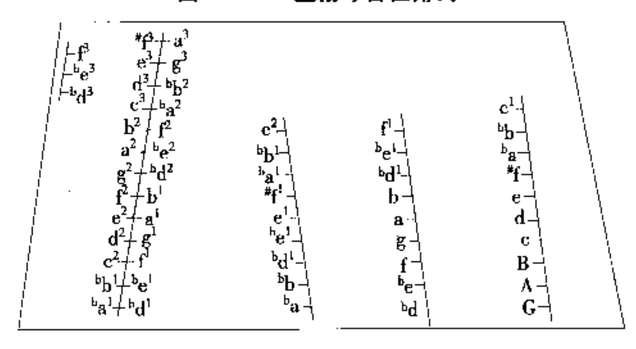


图10　401型扬琴音位排列



如果说律吕式大扬琴是对外来扬琴的一次革命，那么401扬琴走的是一条循序渐进的改良道路，其最大特点，就是在乐器声学结构上尽可能保证演奏者可以沿用原有的演奏技巧，从而能够让音乐风格得以延续。此例给从事其他民族乐器改良的同志一个重要启示：乐器改良重在实用和循序渐进，否则将难以取得成功。而改良成功的重要标志，就是市场占有率的多寡。

除了琴竹和音律，还有一项重要创新增加了扬琴的表现

力，这就是由扬琴演奏家郑宝恒先生首创的、用于扬琴滑音的指套。一般戴在中指，一手击弦，另一手用指套在弦上滑动，逐渐改变受激琴弦长度而产生类似拨弦乐器的滑音效果。一个小小的指套，把中国传统音乐中最有特点的乐音表现方式——音腔，在击弦乐器上得以实现，这或许是扬琴声音“本土化”过程中最具民族性的创造。

结　语

综上而言，声音表现力的改变是扬琴“本土化”过程中最本质的变化。在这一变化过程中，乐器的激励系统（以竹代木）和调控系统（实用性音律设计和滑音指套）的改良起到了决定性的作用，而丰富多彩的中国民族音乐则是扬琴声音本土化最直接的动力。原产于欧洲的“洋琴”，经过在中国土地上500多年的演化，变成了一件能够表现道地中国传统音乐的民族乐器，这一过程对研究中西音乐文化交流史是一个难得的范例，对传统音乐声学研究和其它民族乐器的改良也具有重要参考价值。

参考文献

冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，1998年版。

项祖华：《扬琴弹奏技艺》，繁荣出版社（香港），1993年版。

David Kettlewell：“Dulcimer”词条，《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》1980年版。

（作者为中央音乐学院电子音乐中心教授）

略论中国音乐史的改写

王子初

一、改写中国古代音乐史是新时代要求

曾几何时，人们开始关注于中国音乐史的改写问题。

近年香港刘靖之的《中国新音乐史论》对上世纪五六十年代以来中国大陆地区的“中国近现代音乐史”提出了质疑[①]；不久，上海戴鹏海的论文，更是触发了重写音乐史这个“敏感而又不得不说的话题”[②]。相比研究近现代音乐史学者们的热烈气氛，中国古代音乐史学界的局面似乎要冷清得多。然而，表面的冷清，难以掩盖“重写音乐史”这一历史使命的迫切性和必要性。

其实，关于中国古代音乐史的改写问题，早在曾侯乙墓的发掘之时，就已经沸沸扬扬。曾侯乙墓的发掘，是中国，也是世界音乐考古史上的一次空前大发现，更是中国音乐理论界重新审视现有的一部中国音乐史的原动力。

---

① 刘靖之《中国新音乐史论》，台湾耀文事业有限公司1998年版。

② 戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》，《音乐艺术》2001年第1期。

（一）曾侯乙墓和先秦音乐史的彻底改写

1978年，湖北随县（今随州）曾侯乙墓的发掘，一时被誉为世界第八大奇迹。墓中出土的包括编钟、编磬在内的音乐文物总计达126件，这是一套完整的先秦宫廷乐队和寝宫乐队的编制[①]。

在曾侯乙墓发掘以前，中国音乐史从来没有告诉我们，先秦曾经出现过一个音乐文化如此辉煌的历史时期，曾经产生如曾侯乙编钟这样气势恢宏的乐器。现有的中国音乐史从来没有告诉我们，先秦编钟在铸造技术方面，不仅制作精美，花纹繁缛，还产生了"一钟两音"的伟大科学发明。这一发明的重大学术含义，决不在已有的中国古代"四大发明"之下。现有的中国音乐史也从来没有告诉我们，先秦时期的各国，使用着不同音律体系，而并非是汉儒所说的那一套齐整划一的十二律和不乏种种误解的音阶名称。因为曾侯乙编钟的钟体及钟架和挂钟构件上刻有的3700余字的错金铭文，标明各钟的发音属于何律（调）的阶名，并清楚地表明了这种阶名与楚、周、晋、齐、申等国各律（调）的对应关系。曾侯乙编钟铭文实为一部失传了的先秦乐律学史，并有编钟保存完好的音响和与其同出编磬带有的708字铭文相互印证，更增加了这部不朽典籍的光辉。

多年来，中国音乐史上向有"古音阶"、"新音阶"之说。人们把《吕氏春秋·音律》中所描述的生律次序构成的音阶称为"古音阶"，即半音在第四、五和七、八级音之间的七声音阶。相对于"古音阶"一名，上世纪二三十年代杨荫浏先生在其《雅音集》中，将半音在第三、四和七、八级之间的七声音阶定名为"新音阶"。因为根据典籍的记载分析，这是

---

① 王子初《中国音乐文物大系．湖北卷》，大象出版社1996年10月版。

一种后世新出现的音阶。曾侯乙编钟错金铭文的确切记载，如给史学家们泼了一桶凉水：无论古音阶、新音阶，早已长期使用于先秦人的音乐生活中。“新音阶不新”的结论让史学家们仰天长叹！

钟铭的发现，导致人们对中国先秦乐律学水平认识的彻底改变。如钟铭关于某音在不同调中称谓的对应记叙，真实地反映了当时旋宫转调应用的实际情形，而后世已经全然不知；又如通过对钟铭的研究发现，现代欧洲体系的乐理中大、小、增、减等各种音程概念和八度音组概念，在曾侯乙编钟的标音铭文中应有尽有，而且完全是中华民族独有的表达方法；钟铭中“变宫”一名的出现，弥补了先秦史料关于七声音阶的失载等等。曾侯乙墓的发掘震撼了世界，它吸引了国内外几乎所有中国音乐史学研究者们的注意，推倒了多少专家以毕生心血换来的结论。编钟的铭文，这部失传了的先秦乐律学典籍，导致了先秦音乐史的彻底改写！它还使学者深深地感觉到，数十年来逐步完善起来的整部中国音乐史，有了重新认识和估价的必要。曾侯乙墓的乐器，尤其是编钟的出现，第一次从根本上撼动了有着显而易见局限的、以文献为主要史料基础的传统中国音乐史。

（二）舞阳骨笛——全新的“古代神话”

人类艺术（包括音乐）的起源，始终是所有社会学者关心的重大课题。无论是哲学家、美学家或是音乐史学家，总想弄清楚“音乐是怎样产生的”这一似乎永远也弄不清楚的难题。借助于古代的神话和传说这根拐棍，当然是一条无须承担风险的捷径。“五四”以后，“新学”兴起，中国出现了专门的音乐史学著作。最早的有上世纪20年代初出版的叶伯和的《中国音乐史》。他将中国音乐史分为四个时代，其前两个时代分别为传说中的黄帝时代以前的“发明时代”，以及从黄帝

时代到周代的“进化时代”。其主要内容只能借助于文献和古代神话传说[①]。这一以文献资料为基础构建史料系统的撰史传统，历经郑觐文的《中国音乐史》[②]、许之衡的《中国音乐小史》[③]、田边尚雄的《中国音乐史》[④]、早期倡导吸收西方科学思想并身体力行和成果卓著的中国音乐史学家王光祈的《中国音乐史》[⑤]，乃至杨荫浏的《中国古代音乐史稿》这一部里程碑式的巨著[⑥]等数十部音乐史学著作问世，均未有根本性的改变。从叶伯和到杨荫浏的半个多世纪中，我们的音乐史始终是拄着古代神话传说这根拐棍彳亍前行。《吕氏春秋》记载的音乐传说仍是音乐史早期的主要内容。

19 世纪以前，人们始终把这样的神话传说看成是人类自己的信史。音乐是怎样产生的？是谁发明了十二律？那些琳琅满目的乐器又是从哪里来的？对于这些音乐史上的重大问题，我们的祖先早有深刻的思考，并都有完满的“解答”。《山海经》上说，大禹的儿子夏侯启曾三次去天上做客，把天帝的音乐《九辩》、《九歌》偷下来自己享用，从此人间就有了音乐。《吕氏春秋》说，黄帝派他的乐官伶伦创造乐律。伶伦以雌雄凤凰的鸣叫声为标准，用竹管制成律管，分别确定了六吕、六律，成了乐律的创始人。至于那些琳琅满目的乐器，我们的祖先几乎都给它们找到了发明者：笙是女娲发明的，埙是

---

① 叶伯和《中国音乐史》1922 年出版的上卷，由作者自己发行。上世纪 80 年代其下卷被发现，并发表于《音乐探索》1988 年第 1 期。

② 郑觐文《中国音乐史》，大同乐会 1929 年出版发行。

③ 许之衡《中国音乐小史》，今可见 1931 年 8 月的商务印书馆初版（“万有文库”本）。

④ ［日］田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，商务印书馆“中国文化史丛书”本，1937 年 5 月版。

⑤ 王光祈的《中国音乐史》完成于其留学德国期间，1934 年 9 月编人“中华百科丛书”，由中华书局出版。

⑥ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年 2 月版。

庖牺氏用土烧成的，鼙鼓是有垂创造的，磬是无句最先制作使用的……这些就是后人追记的人类还没有文字时候的“历史”。

不知是不幸还是大幸，1986年以来，河南舞阳贾湖遗址陆续发现的一批新石器时代早期的骨笛①，再次从根本上撼动了这样的一部中国音乐史。

1987年11月，中国艺术研究院音乐研究所的研究人员赴河南，对其中保存较为完好的一支骨笛（M282：20）做了测音研究。结果表明，该笛能吹奏以C为宫的下徵调七声音阶或是以D为宫的六声（或七声）清商音阶。此外，该研究所对同时出土的其余部分骨笛也进行了系统的鉴定，得出了明确的结论：舞阳贾湖骨笛已经具备了七声音阶结构，而且发音相当准确，音质较好，至今仍能吹奏旋律。②

考古学家们对舞阳贾湖遗址的木炭、泥炭做了C14测定，又经树轮校正，得知骨笛距今为7800—9000年。其中14支七音孔骨笛的年代是距今8200—8600年，由此导出的“中国八九千年前即已经使用了七声音阶”的结论，犹如一个晴天响雷震惊了音乐史学界。因为不久以前人们还在讨论，中国两千多年以前的先秦有无七声音阶，战国末期燕国的荆轲在唱“风萧萧兮易水寒”时所用的“变徵之声”是否由两河流域东传而来，一个曾侯乙墓的发掘，已经彻底粉碎了这些在上世纪六七十年代尚在流行的学术观点。现在，当学者们还没有从曾侯乙墓的“震慑”中完全醒悟过来的时候，舞阳骨笛的发现，又在人们浑沌的脑袋上敲了一记响槌。中外学者聚讼多年的严肃学术论题已如同儿戏：中国既已在八九千年前使用了七声音

① 河南省文物考古研究所编著《舞阳贾湖》，科学出版社1999年版。

② 黄翔鹏《舞阳贾湖骨笛的测音研究》，《文物》1989年第1期。

阶，两千多年以前的战国末期有无七声音阶的疑问自不必再谈，荆轲所唱的“变徵之声”也无须由两河流域东传而来。舞阳骨笛向世界宣称，在迄今为止发现的一切史前音乐文化的物证中，舞阳骨笛无论在年代及可靠性方面，还是在艺术成就方面，都是无与伦比的。中华民族的音乐文化在史前时期已远远走在世界的前面。

问题接踵而来。既然中国使用七声音阶已有八九千年的历史，势必涉及到整个人类的艺术史、文化史以及人类文明的起源等大问题。如果说，通过曾侯乙墓的考古发现，我们初步地认识了先秦音乐文明的高水平，那么从舞阳骨笛的出现到商周时代，这中间的六千多年有着怎样的一个发展过程？难道说还是用三皇五帝的神话来搪塞？还是用朱襄氏、葛天氏的传说来填补？显然，今天具有科学常识的读者已经不会接受这样的一部音乐史了，我们也不能再拿这些神话传说来敷衍我们的下一代了。中国音乐考古学所取得的大量成果，已经可以使我们丢弃神话和传说这根拐棍，运用今天考古学所提供的大量史前物证，来构建一部全新的中国远古音乐史。当然，历史学永远是一门“遗憾”的科学。今天的考古资料，还远不足以填补这六千年的空白。历史的真实面貌，犹如数学领域中的“极限”，史学家们只能不断地去接近它，而永远不可能达到它。但是，这正如人类对自然或人类自身的认识过程一样，我们可以从无知到有知、从知之甚少到知之较多、从认识的片面直到相对的全面。一部中国远古音乐的历史如此走来，也应该如此走去。

（三）中国音乐史将从14万年前写起

学术的发展瞬息万变。一部中国远古音乐的历史刚刚“如此走来”，又要考虑“如何走去”了。

2003年4、5月间，《北京晚报》《北京晨报》相继报道，“奉节发现14万年前石哨”、“三峡发现最早乐器”。报道称：

三峡奉节石哨的发现，“可能会把人类原始音乐活动的历史向前推至14万年以前”。[①]

中国科学院古脊椎动物与古人类研究所的考古学家黄万波等在重庆奉节天坑地缝地区发现古人类遗址，是我国人类考古史上又一次重大收获。在这一地区的兴隆洞里，还找到了一个可以吹奏发声的史前石埙——确切一点说，是一个14万年以前人们制作的石哨。中国科学院地质研究所谭明博士认为，这件标本系一小段洞穴淡水碳酸钙沉积——石钟乳。它的下部中央为一内壁光洁的鹅管，鹅管的开口端的两边有斜切石钟乳沉积纹层的截面，其不同于自然撞击面，更不同于自然风化面；其次，鹅管开口端周缘的磨蚀痕迹、开口一侧的微凹状态，以及从根部的浑圆变为鹅管开口端的扁圆，是由于部分沉积物被损耗掉，但这种损耗难以用自然差异风化或差异溶蚀来解释。更重要的是，在发现这件标本的兴隆洞里，文化堆积层未经扰乱过，不存在这种自然差异风化或差异溶蚀的环境。显然，有关此器造型上非自然力因素（可以理解为人为加工因素）的一系列推断，表明奉节石哨为当时人们利用一截带有鹅管的石钟乳加工而成，是目前所发现的人类最早的原始乐器。

奉节石哨的出现，其在中国音乐发展史上的意义是难以估量的。二十年来，两大戏剧性发现：湖北曾侯乙墓乐器群和河南舞阳贾湖骨笛的出土，导致了先秦、远古音乐史的彻底改写；而奉节兴隆石哨的发现，可能会把人类原始艺术活动的历史，再一次地向前推进至14万年以前！人类在旧石器时代艺术活动情形，历来是学术研究的禁区：古来的神话传说与信史相去甚远，不足为凭；文字记载的历史充其量也仅有三千余

---

① 见《奉节发现14万年前石哨》，《北京晚报》2003年4月1日；《三峡发现最早乐器》，《北京晨报》2003年5月23日。

年，鞭长莫及；而人类在旧石器时代文化艺术活动的考古发现几乎为零。奉节出土的原始乐器，将使人类艺术史的研究闯人零的禁区！再一次改写人类的艺术文明史！

什么是乐器？乐器是人类为音乐艺术制作的专用发声器具。这是比较狭隘的现代定义。乐器的广义定义是：人类为通过听觉得到情绪的愉悦、振奋或警示而创制的发声器具。琴、瑟、箫、笛自然是乐器，錞于、铜鼓是军乐器，沙球、猎角、车马铃、狗铃，乃至骨哨和石哨是不是乐器？也是乐器。从人类的幼年时期开始，对生活中经常接触到的某些特定音响，渐渐产生了注意和爱好。久而久之，学会利用手边的器具去模仿类似的、令人愉悦的音响。随着人类社会的进步，人们进而学会了制造能产生这些音响的器具。这些器具，无论其制作上是如何粗糙，或其音响性能是如何低劣，都应该算作人类最早的乐器了。奉节石哨能算“乐器”吗？答案应该是肯定的。

可以这样设想，利用手边的生活用具、生产工具或其他自然物品直接发出音响，是人类学会制造乐器的第一阶段，这方面我们今天难以直接通过考古发现加以论证。但借助一些乐器与某些生产生活工具在外形和构造上明显的亲缘关系，可以得到这样的推论。例如流行极为广泛的乐器石磬，就和一些石犁、石刀在许多地方有着一脉相承的特点，应该是远古石器时代的遗存。通过改造生活用具、生产工具或其他自然物品去获得人们所需要的音响，是人类制造乐器的第二阶段。《吕氏春秋》所说的帝尧命他的乐官质用麋輅冒缶而鼓，以及山东邹城野店大汶口文化22号墓葬出土的用日常生活中使用的陶罐蒙皮而制成的土鼓[①]，应是这第二阶段的写照。当人们有目的地去制造专用

① 周昌富、温增源主编《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年12月版。

的发音器具的时候，应是人类学会制造乐器的第三阶段：真正的乐器制造业诞生了。山西襄汾陶寺遗址3015号早期大墓出土的木鼍鼓[1]，可说已踏入了“专门”的乐器行列。

用奉节兴隆洞出土的石哨对口吹奏，吹出的气流会从孔中回旋后从吹口的一侧出去，因而可以轻而易举地获得一个清晰而稳定的音频。我可以猜测这也许只是一种发声的玩具，也可能是一种狩猎用的诱捕工具。不过不可忽略这样一个事实：在人类如此早的幼年时期，已经懂得如何利用有孔的钟乳石去加工成能够发声的器具，而且是加工成一种能够发出人们所预想得到的音响的器具，这标志着，奉节兴隆洞出土的石哨已经进入了创制原始乐器的第二发展阶段。

奉节石哨的出现，是历史给音乐史学家们开了一个更大的玩笑。它又一次地给人们制造了一段永远填不满的历史空白——这一次的空白，是从舞阳骨笛到奉节石哨的13万多年！

当然，奉节石哨只能发出一个单音，不存在什么“旋律”性能。我们还不能要求14万年前的古人已经具有了我们今天所认为的某些音乐观念。音乐艺术是人类创造的社会上层建筑，音阶的出现是音乐艺术发展到较高水平时的产物，也是具有相当高度文明的社会的象征。人类从最初随意的叫喊声中，从不规则、不固定的无数自然音响中，把几个具有相对固定高度的乐音抽象出来，并赋予一定的内在联系，构成一个人们称为“音阶”的乐音系统，其间经历的漫长岁月，何止千年万年！

奉节石哨的出现，毕竟给这千年万年前遥远的另一头，确立了一个参照的定点。

---

① 项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年6月版。

二、我们应该如何面对中国音乐史的改写

中国音乐考古学如同一架硕大的轰炸机，轮番轰炸了中国音乐史这条千疮百孔的土坝。仅曾侯乙编钟、舞阳骨笛和奉节石哨三枚重磅炸弹，就使土坝的前半部分土崩瓦解。可是，大量的“炸弹”还在源源而来：

1999 年 6 月，山东章丘洛庄汉墓及数十个大型祭祀陪葬坑被发现。其中乐器坑出土编钟、编磬等珍贵乐器总数达 149 件，是迄今中国音乐考古出土乐器最多的一次①。

1993 年至 1997 年间，河南新郑一建筑工地的考古发掘连续取得重大成果，出土了大批先秦乐器。包括 11 套编钟，总数达 254 件，可称中国音乐考古方面又一次空前大发现②。

2002 年 4 月，河南省平顶山市叶县旧县村 4 号墓因被盗掘而发现，保存了一批较为完整的乐器。其中最为引人注目的当数总数达 37 件的大型编钟，论其规模仅次于曾侯乙编钟；论其时代，则至少要比曾侯乙编钟早出百余年之久，有着曾侯乙编钟所不能替代的价值。③

1997 年，河南省发掘了鹿邑县太清宫遗址长子口墓。墓中出土了 3000 年前的骨排箫，把这种中国音乐史上重要吹管乐器流行的时代，至少提前到商代晚期④。

1996 年，新疆且末县扎滚鲁克地区首次发现了 3 件公元

---

① 王子初《洛庄汉墓出土乐器述略》，《中国历史文物》2002 年第 4 期。

② 王子初《新郑东周祭祀遗址 1、4 号坑编钟的音乐学研究》，《文物》2005 年第 10 期。

③ 河南平顶山市叶县旧县村 4 号墓因被盗掘而发现，所出总数达 37 件的大型编钟资料目前尚未公布。

④ 河南省文物考古研究所、周口市文化局编《鹿邑太清宫长子口墓》，中州古籍出版社 2000 年版。

前5世纪左右的木质箜篌。2003年，在新疆鄯善洋海墓地又发现了3件公元前7世纪前后的箜篌，再次把这种来自西亚两河流域的乐器的历史向前推进了两个世纪①。

正在陆续推出的《中国音乐文物大系》，更像是一座深不见底的“弹药库”。已经出版的湖北、北京、陕西、天津、江苏、上海、四川、河南、甘肃、新疆、山西和山东等12个省卷，总共收录了文字及数据资料近250万言，各种图片6000余幅。考古发现的和传世的各种古代乐器舞具，反映音乐内容的器皿饰绘、砖雕石刻、纸帛绘画、俑人泥塑、洞窟壁画、书谱经卷等等，从约一万年前的新石器时代直到清代末期，其中不乏历见著录的传世名器，也不乏闻名于史的重大考古发现，更多的是以往鲜为人知的文物，在该书中第一次集中性地“面世”。随着这部中国音乐文物资料总集的问世，越来越多的史论疑难有望澄清。

……

（一）中国传统史学和史料基础

现有的中国音乐史学，是中国传统历史学的一个分支。它的“脆弱”，来自于中国传统历史学的先天不足。历史学是研究和阐述自然和人类社会发展的具体过程及其规律性的科学。这是历史学的一般定义。但通常所说的“历史学”，仅指研究和阐述人类社会发展的具体过程及其规律性的科学。什么是中国传统历史学？中国传统历史学是建立在文献史料基础上的历史学，即“狭义的”历史学。史料是史学的基础。构建今天中国音乐史学的史料，可来自三个主要领域，即源于古代文献

---

① 王子初《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》，《文物》1999年第7期。2003年在新疆鄯善洋海墓地发现的3件公元前7世纪前后的箜篌资料尚未正式公布。

的“文献史料”，考古学发掘出土的“文物史料”和民族、民俗学研究的资料，包括存活于民间的传统音乐资料。

文献史料显而易见的局限，造成了中国传统历史学的局限，也造成了中国传统音乐史学的局限。

首先，相比中国悠久的历史，出现文字的时间仅为最后的短短数千年。中国较为成熟的文字，当以商代甲骨文算起，至今不过三千多年。其前既无文献可征，何来用文字记载的历史？

其次，人类的知识和历史的信息被人们用文字形式记录下来的只是极少极少的一部分，而书籍能经历漫长历史过程留存至今的又只是极少极少的一部分。很难说历史上秦始皇“焚书坑儒”时究竟焚毁了多少图书，单从曾侯乙编钟上的铭文内容来看，我们今天对先秦乐律理论的了解只是经汉儒之手保留下来的少得可怜的、几乎完全变了形的东西。在中国历史上，文献的积聚和传承经历了不止一次的浩劫。

其三，人是社会性的动物，人类中的任何一个个体，包括古代的史官，不能不受到当时社会的种种制约。历史上乐官的意志，往往被当政者所左右，这种情形在所谓的正史中不乏其例。撰史的文人中，那些既懂得乐律理论、又有音乐实践的就像凤毛麟角。他们对音乐往往是一知半解，假充知乐的人居多。靠这些文人记录下来的正史中，片面的、被歪曲了的内容比比皆是。而且，正史所记载的内容主要着眼于宫廷中的音乐活动，对于更为广泛的社会中下层的音乐生活极少涉及。翻开《二十四史》中的任何一篇“音乐志”、“礼乐志”，满眼都是帝王和达官显贵们的音乐事迹，即可证明这一点。另外，中国古代的所谓正史，数千年来受着一种强大的传统力量的束缚，这就是重“道”轻“器”的观念。这种来自儒家的道器观，使撰史的文人们一讲到音乐，便是大谈天道、人道，便是

"声音之道，与政通矣"之类的感叹。中国一部帧帙浩繁的《二十四史》，其"乐志"、"律志"，有多少是记载音乐技术理论问题的？有多少是研究乐器制作、乐队编配的？又有多少是谈论真正属于音乐艺术本体的课题的？按照儒家的道器观，这些不是"道"而是"器"，是匠人贱工之学，士大夫们是不屑一顾的！文献史料的先天不足已跃然纸上。试想，一部建立在音乐文献史料基础上的中国传统音乐史学，能适应今天新时代的要求吗？

（二）一部传统的中国音乐史学

中国传统音乐史学的建立，经历了一个漫长的历史过程。

自人类进入文明时代以后，人们可以用文字直接记载当时的历史了。中国传统音乐文化博大精深，源远流长。《国语·周语》的"州鸠论乐"，《管子》的三分损益，《礼记·乐记》的"唯乐不可以为伪"，《吕氏春秋》的"古乐"、"音初"、"侈乐"、"大乐"、"适音"、"音律"等篇章的包罗万象，乃至孔、孟、墨、荀诸子的乐论，均不失为先秦音乐文献之名篇。自诩"文明礼仪之邦"的中国，自西周以来"礼乐"的观念根深蒂固。中国音乐的地位，历代显赫，备受关注。秦汉既往，一部《二十四史》，于天道神祇、帝王将相、政治经济、武功文治之林，"乐志"、"律志"占有着显要的一席之地。古代中国并无系统的音乐史著作，这些"正史"以及若干史料杂集中的相关内容，就成为中国传统的"音乐史"。

"五四"以后，中国首次出现了专门的音乐史学著作。叶伯和的《中国音乐史》上卷于1922年出版，书中将中国音乐史分为四个时代，分别为传说中的黄帝时代以前的"发明时代"，从黄帝时代到周代的"进化时代"，从秦汉至唐代的"变迁时代"和从宋元至今的"融合时代"。1929年，郑觐文完成了他的《中国音乐史》。全书分为五卷、七个时期：卷一

为“上古雅乐时期”，卷二为“三代颂乐时期”，卷三为“秦、汉、南朝清商时期；北朝胡乐时期”，卷四为“唐、宋燕乐时期”和卷五“金、元宫调时期；近世九宫时期”。许之衡的《中国音乐小史》1931年由商务印书馆出版，全书二十章，前十五章以历代史书所载宫廷雅乐和燕乐为主要内容，后五章专论唐宋以往俗乐变迁。田边尚雄的《中国音乐史》（陈清泉译本），1937年5月由商务印书馆出版。该书以一个外国人独特的眼光和角度，论述了中国音乐的发展和变迁，以及古代中国和中、西亚的交流，近代欧洲音乐理论体系传人对中国民族音乐世界化的影响。

除了上述四人的著作之外，还有1932年缪天瑞的《中国音乐史话》[①]，以及朱谦之在1925年《音乐的文学小史》的基础上，于十年后出版了《中国音乐文学史》[②]。不论其观点如何，他们在史料的运用上，无一例外，主要来自于中国古代文献。

早期倡导吸收西方科学思想、身体力行并成果卓著的中国音乐史学家，当推王光祈。他的《中国音乐史》，撰成于1931年2月。全书十章，分上、下册。上册为全书的重点，共四章。除了第一章论述本书编撰的缘起之外，余三章作者用近代科学的计算法梳理了中国古代的音律理论，研究了中国古代律、调的起源和演化，提出了一些较为重要的理论创见。其下册六章，主要论述了中国乐谱、乐器、乐队组织以及舞乐、歌剧、器乐的发展和进化。王光祈是中国近代民族音乐学的先驱。在他的大量著作中，最早系统地引进了比较音乐学的理论

---

① 缪天瑞《中国音乐史话》，上海良友图书印刷公司1932年版。

② 朱谦之《音乐的文学小史》，1925年8月初版；《中国音乐文学史》，商务印书馆1935年1月版。

和方法。对于中国传统的音乐历史文献，特别包括备受学者重视的历代乐律理论资料，他以全新的思想和方法，进行了整理和归纳，并广泛对照和比较东、西方不同的音乐文化，提出了许多重要的、具有开创性的见解。尽管如此，作为现代学科意义上的中国音乐史学的重要创建者之一，王光祈治史的基本方法，仍沿用乾嘉学派以来的引经据典、孤证不立的旧有传统，并没有从根本上脱离传统历史学的范畴。

（三）杨荫浏的《史纲》和《史稿》

杨荫浏的《中国音乐史纲》（以下简称"《史纲》"）[①] 及其后著《中国古代音乐史稿》（以下简称"《史稿》"），是中国传统音乐史学的里程碑式的著作，堪为中国音乐史学方面成就最高的丰碑。

1942 年以后，荫浏先生在重庆青木关国立音乐院讲授中国音乐史和国乐概论等课程，着手撰写较为系统的中国音乐史讲义。讲义几经修改，于 1943 年年底，完成了他一生中极其重要的首部中国音乐通史著作《史纲》。《史纲》的写作，正处于条件十分艰苦的抗日战争时期。国立音乐院连一部《二十四史》都没有，先生常常要外出多方借书，以应著述需要。1941 年以前在昆明，因避日本飞机空袭而迁居呈贡龙街，著名的文学家、荫浏先生的邻居沈从文先生每次从昆明回家，总要为他从西南联大借来笔记、丛书等有关资料。从《史纲》的内容和成书的过程不难看出，传统的文献史料在这部书中居压倒一切的地位。

《史稿》是先生穷一生的心血，至其晚年才完成的宏篇巨著。

---

① 杨荫浏《中国音乐史纲》，1944 年 1 月油印本；《中国音乐史纲》，上海万叶书店 1952 年、1953 年版。

1959年9月，他完成了当时作为中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料102号的《中国古代音乐简史》第一册，并以简体字油印本的形式发表。至1961年6月，《中国古代音乐简史》第二册也告完成，并油印出版。《中国古代音乐简史》第一册的内容，上自远古，下至唐五代。第二册的内容包括了宋代。

1964年9月，书稿以《中国古代音乐史稿》（上册）之名，由音乐出版社似繁体字正式出版。上册的内容，与《中国古代音乐简史》第一册基本一致，上自远古，下迄隋唐，宋、元、明、清各代内容暂缺。但在该书的编目体例上，做了一些合理的修订。如上书第二编“奴隶制社会时代”，被拆分为“夏、商”和“西周、春秋、战国”两编。每编的起始与结尾，统一加上了带有提纲挈领和归纳总结的“概况”和“结语”。同时，作者还适当地增补了一些较为重要的专题研究成果，使原书内容更为丰富。如在第四编中论述汉代大曲的时候，作者充实了有关“汉代大曲中的‘解’、‘艳’、‘趋’、‘乱’”等内容。书后按原定的设想，作为实例补上了部分参考图片。这些图片基本概括了当时所见的重要音乐考古发现的文物，说明荫浏先生已经着意突破以文献史料为主的传统音乐历史研究方法，考古学史料受到了一定程度的重视。同在1964年，他的《中国古代音乐史稿》（下册）也已完成并油印发行，内容为元代音乐史。1966年，《中国古代音乐史稿》（中册）由音乐出版社正式出版。中册与1961年6月油印出版的《中国古代音乐简史》第二册基本一致，内容涵括宋代。

之后，一场史无前例的浩劫，使一切学术工作陷于停顿。

1973年，湖南长沙马王堆汉墓被发现了。墓中除出土了无比珍贵的女尸外，还发现了重要的乐器。对马王堆汉墓的考古学研究成了当时重大的“政治任务”。荫浏先生和另外两位

学者，因“革命形势的需要”，提前从“牛棚”里解放出来，被指派去湖南研究马王堆一号汉墓中出土的瑟。历经数年回到北京，先生已身患脑血管痉挛，身心大不如从前，健康状况进一步下降。在这种情况之下，他在古稀之年强用颤抖的手重新握笔，于尚未拨乱反正的1975年，以百折不挠的精神，用近两年的时间，分别油印发表了《中国古代音乐史稿》（下册）的之二和之三。至此，先生的宏篇巨著《史稿》已经全部完成。

1980年的8月，人民音乐出版社将1964年已出版的《中国古代音乐史稿》（上、中册），由荫浏先生重新修订和整理，合为上册；并请他补上尚未出版的继宋代以后的元、明、清三代的内容，作为下册，使之成为一部完整的中国古代音乐通史。于1981年2月仍以《中国古代音乐史稿》之名正式出版。全书用简体字，计为65万字，150面乐谱，38个插页（照片和图例），以精装和平装两种版本由新华书店北京发行所同时发行。

总体上来说，《史稿》在史料的丰富和准确、史识之卓越、史德之高尚等等方面，较之前人论著及其前著《史纲》，均获得了无可置疑的超越。尤其是他在史料的运用方面，取得了很大的拓展。例如通过对北京智化寺音乐、西安鼓乐、湖南浏阳古乐、河北定县子位村民间吹鼓乐、苏南十番鼓曲以及瞎子阿炳的民间器乐曲等的抢救和发掘，使他积淀了无比深厚的基础，使他更善于透过这些存活着的传统音乐与古代音乐文献直接或潜在的联系，以大大拓展《史稿》的史料系统。

典型的例证，是先生对宋代姜夔（白石）创作歌曲所用字谱的成功译解。这是中国古代音乐技术理论方面的重大突破。姜夔的字谱，近代多有人研究，上世纪40年代，先生自己也研究过，终因有些疑难一时无法解决而搁置起来。50年代初，

他在天津中央音乐学院工作，得到了当时的副院长吕骥提供的民间吹打乐《五台山僧寺流传宋时乐谱》。这是抗战初期吕骥在山西五台山地区收集的。荫浏先生从这本乐谱中找到了辨认姜夔字谱的新的线索。1953 年 7 月，先生带队去西安采访鼓乐，他终于从年代久远的民间乐谱中，发现了其和宋人字谱的渊源关系，解决了翻译姜夔乐谱的技术疑难。不仅如此，他还从当地民间艺人的生动演奏中，进一步领会了这种乐谱的实际运用方法。由此找到了在五台山乐谱研究中遗留下来的疑难的答案，获得了明晰解读宋人字谱的钥匙。七百多年前姜夔创作的歌曲，通过先生不懈的努力，成为现代人可以演唱和欣赏的鲜活音乐。

杨荫浏很早就认识到单纯依靠文献史料治史的局限，始终不懈地关注音乐考古的新发现。早在 1943 年《史纲》的写作过程中，已经关注并引用了当时有限的音乐考古资料和研究成果，如唐兰的《古乐器小记》、中央研究院历史语言研究所关于河南汲县山彪镇出土的编钟的考证以及殷墟发掘的有关资料等。他在研究马王堆一号汉墓的瑟时，由于瑟面上的码子已在出土时被弄乱，因而无法了解这件乐器定弦的音列情况。杨先生和参加乐器考察的同仁，从考古研究所找出了墓葬刚被打开时尚未被扰动的瑟的照片，仔细地研究了上面弦码摆放的规律，再根据照片上乐器和实物的比例，计算出瑟上原来瑟码的具体位置。研究中他进一步发现，瑟的第一弦和第六弦的弦长是倍、半关系，于是他又根据瑟和筝定弦的一般规律，判断出这瑟是按照五声音阶定弦的，从而揭示出瑟这种久已失传的古乐器以及与其相关的汉代音乐文化的重要价值①。

① 华蔚芳、伍雍谊《杨荫浏评传》，《中国音乐学一代宗师杨荫浏》（纪念集），（台湾）中国民族音乐学会 1992 年 6 月版。

这些研究成果，在先生的《史稿》中只是点点滴滴。正是这无数的点点滴滴，汇成了《史稿》这部巨著的滔滔江河。也是这无数的点点滴滴，成为"杨史"不同于他史最为壮观亮丽的特色。缪天瑞先生指出："杨荫浏先生撰写中国古代音乐史，抛弃了'从文献到文献'的旧习，而通过他对民族民间音乐演奏演唱的实践和民间音乐调查研究的成果，来深入理解传统音乐文献，赋予传统音乐文献以真实的涵义。这就是他能写出光辉著作《中国古代音乐史纲》等的关键所在。杨先生的著作不仅影响我国新一代的中国古代音乐史研究者，而且广为国际学者所引用。他的著作不仅在当代显示突出的价值，而且将在中国古代音乐史研究这一历史长河中永远发放光芒。"①

（四）杨荫浏的《史稿》要不要修订

时至21世纪的今日，新的音乐史料大量被发掘和发现，人们对历史的认识在不断得到深化。《史稿》中的部分专题，随着新史料的发现，可能内容较前更为丰富；由于史料的局限，荫浏先生当时还未注意到的新课题，可能在今天被提出来了。不仅是可能，有些已经成为事实摆在我们面前。另外，尽管《史稿》较之前人已经大大地拓展了史料系统，但从本质上来说，文献史料仍是《史稿》中占有绝对优势的主体，民族民俗音乐学史料和音乐考古学史料的应用，尚未从根本上改变传统的治史方法。所以当音乐考古学强烈冲击着传统音乐史学的同时，不可避免地震荡着杨先生的巨著。一方面，自1981年由人民音乐出版社出版，迄今已有二十余年，期间出版了中国音乐通史类的著作已有数十部之多，但其中应景之作

---

① 缪天瑞《纪念我的良师益友杨荫浏先生》，书刊出处同注上。这的确不是溢美之词。

居多，或为应付职称所需，或为教学工作之便，真正在学术上有所阐发、理论上有所开拓者寥寥无几。故今天《史稿》仍不失为一部最为重要的中国音乐史学著作，人们无论在有关的研究或教学参考方面，均离不开这部巨著。另一方面，由于新资料、新观点的不断出现，人们又常常会感到《史稿》的局限越来越大。所以在2002年中国音乐史学会福州年会上，一些有影响的史学家曾提出了修订《史稿》的建议：荫浏先生的《史稿》，是目前高等院校和音乐学术机关最权威、最常用的专著和教材。随着学术的发展，对《史稿》加以必要的修订，以在能够替代《史稿》的新的论著出现之前，充分发挥它的社会作用。

他们的本意是很好的。不过《史稿》要不要修订，这是一个需要认真对待的问题。

从本质上来说，《史稿》是一部中国音乐史专著，不是一部通用的教材。作为教材，一般可以根据形势的需要不断地加以充实和修订，但作为一部个人的学术著作，问题就不是那么简单了。《史稿》是杨荫浏在他所处那个时代的认识和成果，是他个人的知识和智慧的结晶，也是杨荫浏本人历史的组成部分。从中国音乐史学发展史的角度来看，《史稿》是一个里程碑，它本身就是历史。我们应该尊重历史。随意修改《史稿》，不免有“篡改历史”、“画蛇添足”之嫌。况且，修订《史稿》必须获得著作权人的许可。先生本人已经谢世多年，根据我国现行的著作权法，作品的署名权、修改权和保护作品完整权是只有作者才享有的权利。因此，《史稿》的修订也不具法律支持。退一万步讲，如果有这么一位德识兼备的音乐史学家，并得到荫浏先生的信任和委托，来修订《史稿》。他该怎样来面对这项艰巨的工作？首先不可回避的问题是，前述奉节石哨出现，中国音乐史的起点被推向14万年前的旧石器时

代。这在传统的中国音乐史中是一个完全空白的处女地带；舞阳骨笛的出土，原有对所谓“远古音乐”的认识被彻底否定，古代的神话传说也已不足为凭。商周音乐部分，又由于曾侯乙墓的发掘、曾侯乙编钟及其铭文等大量考古史料的发现，无论从商周社会的礼乐制度、乐器的性能和配置的发展水平、音阶和音律的高度发达等等方面，会从资料到认识和观点，均出现根本性的改变。也就是说，“修订”将会变成“重写”。这是修订《史稿》将会遇到的另外一个重要问题。更何况，何人能自认为是“德识兼备”以至超越于荫浏大师之上？既如此，我们何不重新编撰一部新的中国音乐史呢？“编撰”者，既可博采众人之长，亦可充分吸收《史稿》的辉煌成果；既可大力弥补文献史料之“先天不足”，更可广泛运用今天音乐考古学上所获取的全新认识。有鉴于此，笔者倾向于如下的意见：与其“修订”，不如“重写”。学术的发展，科技的进步，在新的历史条件下，编撰一部更适合时代的《中国音乐通史》，恰恰是新时代提出的迫切要求，也是今天中国音乐史学者们应该承担的历史责任。

常有人说，近数十年来由于旧学的废弛，新学的建立，今天大多数研究古代音乐史学者的国学功底，已难望前人之项背。这确是中肯之言。在诸多前人已经发掘的文献史料的基础上，今人要获得突破性的进展，恐怕是比较困难的。黄翔鹏先生曾经以“中国乐律学史”课题组的方式，组织了全国三十多位学者合作，其中的一项主要任务就是全面梳理中国有关乐律学史方面的文献史料。结果由于种种原因，未能获得预期的成果。这“种种原因”之一，还是在于多数中青年学者的文献功底远不如前人的缘故。

但是，我们也应该看到另一方面：由于科学技术的飞速发展，今天的学者也有着前人不可企及的优势。近代以来中国考

古学的发展，大量的实物史料被发掘出土，人们对古代社会认识的深度、广度和速度已远远超越于前人。今天的学者是非常幸运的，他们处在一个知识“爆炸”、资料“爆炸”的信息时代。旧时代的学者经年累月翻检书卷，也未必能得到多少所谓的“音乐史料”，而今天的一部《中国音乐文物大系》，就包含了多少尚待研究的新材料、新课题。在这些实实在在的古代音乐文化遗物的面前，又有多少以往熟知的文献史料值得重新评估，重新探讨。当今音乐考古学史料的大量涌入，从根本上改变了传统音乐史学的史料结构，从而确立了一个全新的史料系统：文献史料和文物史料的相辅相成的系统。中国音乐考古学史料已出现堪与文献史料并重的局面，成为当前中国古代音乐史发展的最重要的史料领域。

一部新的中国古代音乐史应该如何去撰写？这是我们即将面对的一个更为具体的问题。

（作者为中国艺术研究院音乐研究所研究员）

原载《音乐研究》2006年第2期

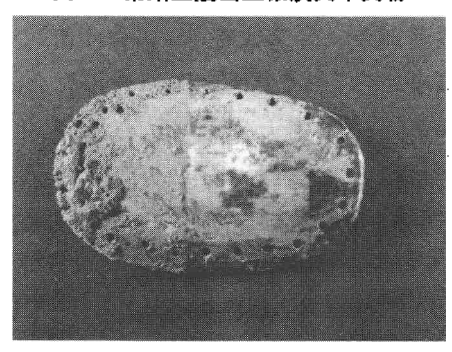
秦始皇陵出土银质义甲再考

——兼论秦声中的特色乐器“筝”与“缶”

陈四海

《中国文物报》2003 年 1 月 24 日报道：“秦始皇陵 7 号陪葬坑Ⅰ区共发现天鹅、仙鹤、鸿雁等水禽 44 件，均是面水而居。Ⅱ区的过洞与厢房中出土陶俑 15 尊。从已修好的这两尊来看，箕姿俑似为乐人，左手持弦乐器，右手拨弦。跪姿舞俑（踞姿俑）似为一舞者的一瞬间的动作特写。如果其他 13 尊俑修复后，大约应是一组乐舞场面。小形的银、铜、骨器物，有的似乎是乐器上的部件。”

图一　秦始皇陵出土银质义甲文物



《华商报》2003 年 1 月 7 日报道：“考古工作者在其陪葬坑陶俑的周围还发现了银、铜、骨体小件 260 余件，有银器、

银棒以及喇叭形、圆筒形、三角形的骨器等，它们的用途目前难以断定。有一银器引起了专家的注意。它大小和大拇指盖差不多，周围还有一圈小洞。专家分析，它可能就是弹奏乐器筝、瑟等用的假指甲，即义甲。”（弹奏乐器用的假指甲，见图一）

二

秦代管理音乐有两大机构：其一是“太乐”，从属于“奉常”。“奉常”是掌礼的，故“太乐”是管理礼仪音乐的机构。

其二就是“乐府”，其从属于“少府”。“少府”的职能是搜集全国各地的物品供皇帝挥霍；然而“乐府”也就是搜集各地具有特色的音乐作品，供皇帝在精神方面享受的机构。由于秦政府大力提倡俗乐，其俗乐地位日益上升，致使雅俗音乐共存于宫廷之中。也就是说，秦时用于祭祀的乐舞，即雅乐，比春秋战国时期使用雅乐已有明显的减少（而钟磬则善于演奏严肃、冗长、呆板的雅乐）。故用于娱乐、宴饮场合的俗乐，却有明显的增加而活跃繁荣。俗乐旋律华丽动人，节奏轻盈。由于俗乐的迅速发展、普及，常用于祭祀、宫廷中的雅乐逐渐被减少；因此也就造成了对钟制造业技术的衰落。雅乐风格的乐曲逐渐被筝、瑟所代替。“击瓮叩缶”，“弹筝搏髀”所形成的“真秦之声”（《史记·李斯列传》）的音乐得以广泛流行。钟、磬在乐队中常用于敲击低音，或作节奏乐器使用。筝和瑟善于演奏旋律性强、抒情而轻快的乐曲，在西汉一些典籍史料的著述中，出现了关于描述、形容筝、瑟演奏形成快速旋律的词句。[1]

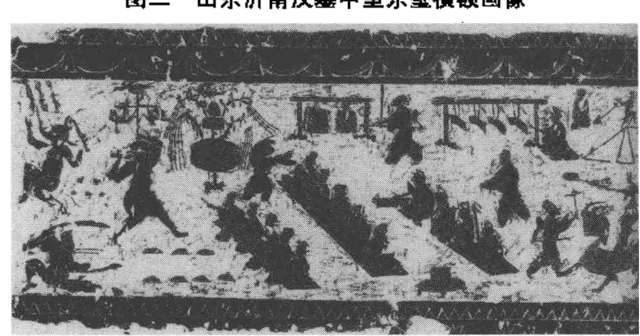
山东沂南画像石墓出土汉画像石，就反映了这一时期常用乐器筝、瑟的演出场面。从这幅乐舞图中，我们可以了解到，

---

① 《楚辞》卷第16“王逸章句”注曰：筝小瑟也。

当时乐工们为舞蹈伴奏的旋律节奏进行是相当快的。舞者因乐曲速度加快，而两袖及腰间长衫、长带都已随风飘起；然而以擅长演奏、烘托庄严气氛的雅乐著称的钟、磬，在这里也因乐曲速度的加快，只能用来演奏低音和敲击节奏了（图二中的钟仅用了两枚，磬四枚，其形状大，发音则为低音）与其相比，筝、瑟无论在制作上还是在演奏上，在汉代均已达到了高峰，例如其“挥”的演奏方法（即以一个手指飞快地往返拨弦）已十分普遍，以致可以作为拨弦演奏的通称，想必筝类的乐器演奏技巧“摇指”在此时已得到充分的发挥。设想筝、瑟这类乐器，在演奏时如果不用假指甲，即义甲，这种音响效果是很难演奏出来的。然而秦始皇陵园出土的弹拨乐器之银质义甲，却解决了迷惑学术界的这一难题。再者从时间上来分析：秦始皇陵 7 号陪葬坑 I 区出土的弹拨乐器之义甲，与山东沂南画像石墓出土汉画像石在时间上基本是相吻合的，一个是秦晚期的俗乐大发展时期，一个是西汉时期的俗乐盛行时期。从时间上来推断，音乐风格不会相差太大。前面说过汉承秦制，在文化艺术上也是如此的承袭，关于这一点可以从汉武帝扩建乐府足以得到证实。因此说，秦汉时期弹拨乐器中使用义甲已经是很普遍得了。

图二　山东沂南汉墓中室东壁横额画像



二

文献资料记载义甲的使用情况最早应见于《南史·羊侃传》中："（羊侃）性豪侈，善音律，自造《采莲》，《棹歌》两首，甚有新致。姬妾列侍，穷极奢靡。有弹筝人陆太喜着鹿角爪，长七寸。舞人张净琬腰围一尺六寸，时人咸推能掌上舞。又有孙荆玉能反腰贴地，衔得席上玉簪。敕赍歌人王娥儿，东宫亦赍歌者屈偶之，并妙尽奇曲，一时无对。初赴衡州，于两（舟差 左右结构）（舟符 左右结构）起三间通梁水斋，饰以珠玉，加之锦缋，盛设帷屏，列女乐。乘潮解缆，临波置酒，缘塘傍水，观者填咽。大同中，魏使阳斐与侃在北尝同学，有诏命侃延斐同宴。宾客三百余人，食器皆金玉杂宝，奏三部女乐。"

从以上文字记载中我们可以得知，羊侃本人精通乐律，并能创作乐曲，家中蓄养着歌舞伎人，其中有一位名叫陆太喜的人，善于使用鹿角做的义甲来演奏筝曲。从资料中看，当时的义甲长有七寸。演奏的乐曲是由他自己创作的《采莲》《棹歌》两首乐曲，属筝歌类。由此可知，《南史》中记载陆太喜所用的义甲要比秦始皇陵墓出土的义甲长得多，大约与现在三弦所用义甲类似。这是最早有关义甲的使用情况。

使用义甲演奏乐曲似乎是筝其独有专利。[宋] 程大昌在他的《演繁露》一书研究认为："筝，鼓弦竹声也，今筝未有以竹为之者。"① 筝一词是一形声字，它是以演奏者手戴竹制的义甲而得名的。

---

① 程大昌撰写，全书共十五卷，续集五卷。每卷皆有标目，正编不分类。续编分制度、文类、诗事、谈助四门，以考证名物为步。引书皆注出处，卷帙较繁者，并注明卷数，体例明晰。

关于义甲在唐代的使用情况，唐刘言史在他的诗作《乐府杂词·三首》中曰："紫禁梨花飞雪毛，春风丝管翠楼高。城里万家闻不见，君王试舞郑樱桃。蝉翼红冠粉黛轻，云和新教羽衣成。月光如雪金阶上，迸却玻璃义甲声。不耐檐前红槿枝，薄妆春寝觉仍迟。梦中无限风流事，夫婿多情亦未知。"①然而对于唐代刘言史的《乐府杂词·三首》中所提到的义甲之问题，明代学者杨慎曾作过如下解释："'蝉翼红冠粉黛轻，云和新教羽衣成。月光如雪金阶上，迸却玻璃义甲声。'义甲，妓女弹筝护甲也，替指，或以银，或以玻璃，杜诗：银甲弹筝卸'是也。"其曰：'义甲'者，甲外有甲曰义，如假髻曰义髻，乐有义嘴笛，衣服有义栏，皆外也。项羽目所立楚王为义帝，以义男义女视之，其无道而猾贼甚矣，身死东城，讵非兆於此乎？"②［宋］杨湜说："演奏者戴义甲是为了保护指甲，这就好比女人假髻的头发一样。"

从上述资料看，唐代义甲与现在的义甲基本相似，再与秦陵出土的义甲来比较，其形状没有多大变化。《旧唐书》卷二九《志》第九《音乐》二中记载："《清乐》筝，用骨爪长寸余以代指。"由此可以得知，由于乐曲风格的不同，演奏筝曲所使用的义甲也不同。如演奏《清乐》时，弹筝则需戴骨质的义甲；而演奏秦声时则需戴银质的义甲。其主要原因是秦筝使用的是皮弦，如［唐］唐彦谦的诗《无题十首》："锦筝银甲响鹍弦，勾引春声上绮筵。"③就说明了这一点。而民间筝弦则用的是羊肠弦或羊皮弦。白居易的诗《筝》中记载了京城长安的乐工使用银甲的情况："云髻飘萧绿，花颜旖旎红。双眸剪秋水，十指

---

① 《全唐诗》卷458。

② 《升庵诗话》卷12。

③ 《全唐诗》卷671。［注］：鹍鸡，是一种鸟，宋洪兴祖在《补注》中云："鹍鸡似鹤，黄白色。"

剥春葱。楚艳为门阀，秦声是女工。甲明银玓瓅，柱触玉玲珑。"①唐诗中关于描写银义甲的诗作还有唐彦谦的诗《无题十首》："锦筝银甲响鹍弦，勾引春声上绮筵。"②刘禹锡的《平齐行二首》："侍儿掩泣收银甲，鹦鹉不言愁玉笼。"③李商隐《无题二首》中有："十二学弹筝，银甲不曾卸。"④杜甫的《陪郑广文游何将军山林十首》："银甲弹筝用，金鱼换酒来。"⑤这些诗篇都充分说明了一个问题，那就是演奏秦筝必须使用银质的金属义甲，才能奏出"真秦声"的味道来。

筝之义甲的质材，已有多个品种类别：（一）如鹿骨甲，关于这一材质的，上引《南史》卷六三《列传》第五三《羊侃》中记载："有弹筝人陆太喜着鹿角爪，长七寸。"梁人弹筝者陆太喜戴之，出现于贵族的歌舞宴会场合，这说明弹筝用鹿骨甲当时最为时髦的也是最为流行的。（二）竹质甲：《古今图书集成》筝部杂录曰："《资暇录》：今弹琴或削竹为甲以助食指之声者，亦因眼公也。弃真用假，舍清从浊，人盖靡知其出也。至如箜篌之与秦筝，若能去假还真，其声宛美矣。"从资料中看，对演奏筝时所戴义甲作者提出了质疑，认为如果不用假指甲演奏筝音色会更好。⑥（三）前面唐诗中已介绍了许多关于描写用银甲演奏筝的唐代名人诗作。（四）在古代也有用昂贵珍惜的海龟甲壳，即玳瑁甲来作义甲的。这种玳瑁甲可以作为货币——黄金使用⑦。玳瑁这种海龟的甲壳非常坚硬，它有琥珀色的斑纹，十分美丽。常被作为珠宝而贵，古人

---

①②③④⑤《全唐诗》。

⑥《资暇录》一书是唐李匡义撰，亦曰《资暇集》，旧本题李济翁撰，为宋人避赵匡义（太宗）讳改匡义之字署名。

⑦ 1987年在陕西法门寺地宫随佛指舍利出土了用玳瑁制作的钱币［唐］"开元通宝"数枚，现收藏于法门寺内。

有的把它磨制成梳子、发簪（“宫人簪玳瑁，垂珠玑”[1]“玉梳钿朵香胶解，尽日风吹玳瑁筝。”[2]）纽扣等物。《太平广记·卷一七》载：“遂令坐玉阶下，一青衣捧玳瑁筝授之，赵素所善也，因令与坐妓合曲以送酒。敬伯坐间，取一般色朱李投之，赵顾敬伯，潜系于衣带。妓奏之曲，赵皆不能逐，裴乃令随赵所奏，时时停之，以呈其曲。其歌虽非云韶九奏之乐，而清亮宛转，酬献极欢。”使用玳瑁义甲，手感好，柔韧适度，抗压力强，不易折。一般浙江筝派、客家筝派多用玳瑁义甲。除此之外，还有用穿山甲、象牙、牛角、铁、钢、铜、琉璃等质地的义甲，但现代大多演奏者用化工塑料作义甲。

三

秦民族的祖先是我国西方一支古老的民族，善长于打猎、养马、御车。据说秦的首领造父曾经为周穆王御过车，并在汧渭做过周孝王养马的官。秦民族在发展的过程中与西戎各国发生过许多冲突，秦仲曾被西戎所杀，[3] 后来周宣王任命秦庄公为部落酋长，封于西垂（今天水一带），为西垂大夫。秦民族东进，继承了周朝原有的文化传统，以秦代周是千百年来人们根深蒂固的原本思想。《吕氏春秋·音初》中说的：“周昭王亲将征荆，辛余靡长且多力，为王右。还反涉汉，梁败，王及蔡公抎于汉中。辛余靡振王北济，又反振蔡公。周公乃侯之于西翟，实为长公。殷整甲徙宅西河，犹思故处，实始作为西音，长公继是音以处西山，秦穆公取风焉，实始作为秦音。”

---

① 《汉书·东方朔传》。

② 《全唐诗》卷402。

③ 《毛诗·秦风·车邻》小序云：“秦仲始大，有车马礼乐侍御之好焉。”秦风谱《毛诗正义》引杜预曰：“秦本在西戎汧陇之西，秦仲始有车马礼乐，去戎狄之音而诸夏之声。”

由此可知，周人“长公”继殷整甲而“犹思故处”时所创造的一种音乐形式“西音”，这种音乐后来被秦穆公所继承，从此便有了秦声。所谓“秦声”，太史公司马迁在他的《史记·李斯列传》中已说得很清楚：“夫击瓮叩缶（缶瓦左右结构）弹筝搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦之声也。”由此可见，秦地的音乐特色是：弹筝、击缶、搏髀（拍着大腿）为其伴奏歌唱的（歌呼呜呜，即吼）。而秦声中的主要伴奏乐器是：筝和缶。

从李斯写《谏逐客书》中的时间上来看，秦始皇是在公元前237年时已经“弃去瓮叩击而就郑卫，退弹筝而取《韶》《虞》”等音乐了。而班固在他的《汉书》也曰：[①] “家本秦也，能为秦声。妇，赵女也，雅善鼓瑟。奴婢歌者数人，酒后耳热，仰天拊缶。应劭曰：‘缶，瓦器也。秦人击之以节歌。’师古曰：“缶即今之盆类也。”而呼呜呜。师古曰：“李斯上书云：‘击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜快耳目者，真秦声也。’是关中旧有此曲也。”这一记载，描述了人们酒后兴趣大发，一面敲击盛酒用的器皿缶，一面仰天歌唱的豪放气慨。然唐杜佑在《通典》也说：“筝，秦声也。傅玄《筝赋·序》曰：‘代以为蒙恬所造。今观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月，设之则四象在，鼓之则五音发，斯乃仁智之器，岂蒙恬亡国之臣能关思哉！”其注曰：今清乐筝并十有二弦，他乐皆十有二弦，轧筝以片竹，润其端而轧之。弹筝用骨爪，长寸余，以代指。[②] 关于秦人善击缶，《通典》中又进一步引汉许慎的《说文解字》、《尔雅》加以解释的：“缶，……‘瓦器也。所以盛酒浆。秦人鼓之，以节歌也。’

---

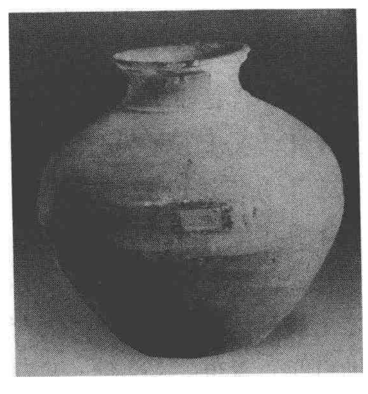
① 《汉书·公孙刘田王杨蔡陈郑传》

② 《通典》卷第144《乐》四

《尔雅》云：'盎谓之缶'，注云：'盆也。''坎其击缶'。"①

我国古乐器一个最大特点是脱胎于劳动工具，既是劳动生产工具，或是生活用具，但也是集体劳动娱乐工具，《吕氏春秋·古乐篇》中记载有："帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以作歌，乃以麋辂置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。"文中所说"缶"就是生活器皿，在"缶"之上蒙上麋鹿之皮便成了鼓。而"拊石击石"则说的是磬，石则是先民们用来狩猎的石器，敲击成声，以伴奏化装成百兽的原始舞蹈。缶在最早是一种祭祀祖先盛酒的容器，《易·离》中有"鼓缶而歌"的记载，而《诗经·陈风·宛丘》也有"坎其击缶"诗句。这说明我国劳动人民在遥远的商代以前就已使用它来作为伴奏乐器了。用缶作为乐器，并非是秦人专利。如宋陈暘《乐器·胡缶》就记载其它少数民族用缶来作为器的："古者西戎用缶以为乐，党项国亦击缶焉。"另《诗经》一书中记载了29种乐器，其中打击乐器鼓、钟、钲、磬、缶、铃等21种。由此可见，击缶而歌不是秦人所发明的，有可能是秦人继承了周人传统，或是当时早期社会生活中一种普遍现象而已，关于秦人善击缶应该值得质疑。《说文》曰：

图三　秦始皇陵出土的缶



"缶，瓦器所以盛酒浆，秦人鼓之以节歌。"《毛诗正义》曰："缶，即今之耳盆也。"从缶盛酒浆并能击之以节歌，这

① 《通典》卷第144《乐》四。

充分说明秦人早在西垂为戎时就已吸收了周人的制陶业了，由此可以得知，秦人善于击缶要早于秦穆公时期。闻一多先生在他的《古典新义·周易义证类纂》[1]"中说："日昃之离，不鼓缶而歌则大耋之嗟，凶，……'日昃之离'，之犹而（见图三）也，言日西昃时迷'离无光也，'《春秋经》庄二十五年、三十年，文十五年并云：'日有食之，鼓用牲于社'。《左氏》庄二十五年传曰：'凡天灾，有币无牲，非日月之眚不鼓。'文十五年传曰：'日有食之，天子不举，伐鼓于社，诸侯用币于社，伐鼓于朝，……古之道也。'按，缶亦鼓之类，古亦谓之土鼓。日离击缶，与日食伐鼓，皆王充所谓'彰事告急，助口气'者也。《论衡·顺鼓篇》曰：'夫礼以鼓助号呼，明声响也，……大水用鼓，或时再（灾）告社，阴之大盛，雨湛不霁，阴盛阳微，非道之宜，口祝不副，以鼓自助，与日食鼓用牲于社，同一义也。俱为告急，彰阴盛也，事大而急者用钟鼓，小而缓者用铃狄[2]，彰事告急，助口气也。'《周礼》女巫曰：'凡邦之大灾，歌哭而请'，注曰：'有歌者，有哭者，冀以悲哀感神灵也。'按，贾疏曰：'此云歌者，忧愁之歌'是'歌哭'谓且歌且哭，微失经旨。《易》'鼓缶而歌'亦谓犹愁之歌。日离为天之灾变，故必鼓缶哀歌，以诉于神灵而救之。"

由此可见，古人对大自然出现的日食天文现象不了解，于是便采用"日寓为天之灾变，故必鼓缶哀歌，以诉于神灵而救之"[3] 的办法来使太阳重现光明。那么"鼓缶哀歌"是人们以诉衷肠的主题，而缶则是渲泄哀歌的主要工具。"敲盆、鼓

---

①② 《闻一多全集》第二册，三联书店1982年版第43页。

③ 应据正，先孙曰："狄"非铃之类，字当作"筱"。说文竹部云："（竹狄上下结构）吹筒也。"急就篇云："箛筱起居课後先。""狄"与"（竹狄上下结构）"形近而误崇文局本校改。

缶在形式上毫无二致，在内容上也都是表现情急之中‘助号呼，明声响’，‘彰事告急，助口气也。’它可以印证鼓缶之乐所具有的特殊音乐风貌。”① 闻一多先生对《易经》中所记载的古人鼓缶哀歌的现象作了极新的解释，“也正是从文化史的角度使我们从这详细的考证和解释到了缶作为乐器所表现的特色——它更适宜于帮助表现刚毅、激烈、激扬的情绪。……即使在今天，在与其物质文化发展相似的民族中我们仍能见到这古朴的乐器，这古老的特色。”②

关于秦声的风格特色，我们完全可以从秦腔这一剧种的唱腔中体会到。秦音乐文化有他一定的地方特色，对于秦民族粗犷豪放的性格特色，我们可以从咸阳秦三号宫殿遗址的廊墙上发现的秦孝公时绘制的壁画百戏图上，以及太史公在他的《史记》中所描绘的秦王的形象“赵王窃闻秦王善为秦声，请奉盆（缶）秦王，以相娱乐”③ 等一些文献资料中可以得以印证。因此说，缶这一乐器的确能充分表现早期秦人的性格，并更贴切、恰如其分地表现秦人音乐文化精神生活。秦人的性格具有刚健、豪放、朴野的特性和尚武之风，故“嗅嗷之声兴而士奋。”④

“凡音者，产乎人心者也，感于心则落乎言，音成于外而化乎内，是故闻其声而知其风，察其风而知其志，观其志而知其德”，⑤ 作为秦文化重要组成部分的秦乐，无疑是秦民族精神的再现。秦国在春秋战国时期所接受的音乐文化是游牧民族的那种较为宽泛的自由歌舞“击瓮叩缶，弹筝搏髀，而歌呼呜呜，真秦之声也。”⑥ “至秦有天下，悉内六国礼仪，采择其

①② 李笑野：《秦乐考辨》，《人文杂志》1997 年第 4 期。

③ 《史记·廉颇蔺相如列传》。

④ 《史记·乐书》。

⑤⑥ 《吕氏春秋·音初》。

善。虽不合圣制，其尊君抑臣，朝廷济济，依古以来。”① “弃击瓮叩缶而就郑卫，退弹筝而取昭虞。”② 新的“真秦之声”在先秦诸文化区中显示着自己的个性，她的发展轨迹与自身特色恰好有一个鲜明的标志，那就是秦民族发展的精神特质和历程。

从秦始皇陵出土的银质义甲还反映出一个问题，那就是弹奏筝或瑟所使用的义甲早在秦朝以前就已有之，［宋］程大昌研究认为：乐器“筝”一名，是由演奏者手戴竹制义甲而得名③，因此这也就打破了历代关于筝一名词来源的种种说法。可以说，义甲是筝这一弹拨乐器必备的弹拨工具。而文献记载义甲的使用比秦始皇时代出土的银质义甲晚了800多年。再者从上述唐人记述的资料中我们分析可以得知，秦筝乃是演奏风格而言，秦筝使用银质义甲其主要原因是皮弦所至。皮弦质地较硬，非金属义甲弹拨不能完成其演奏风格；而江南及其它地区的筝用弦则是丝弦（江南筝演奏乐曲用弦则使用骨质的义甲弹拨为妙，最好为鹿质义甲）。由此及彼，义甲拨子的选料是根据地理环境、语言特点、音乐风格所决定的。

（作者为陕西师范大学艺术学院教授）

---

① 《史记·礼书》。

② 《后汉书·舆服志》。

③ 《演繁露》“筝，鼓弦竹声也，今筝未有以竹为之者。”

音乐经济学导论

桑海波

我们在对中国传统音乐进行民族音乐学层面的研究时，就会不难发现：一个音乐事项在它生成和发展过程中，其存见的根本原因之一就是始终离不开它赖以生存和发展的文化背景中的经济基础。作为社会科学范畴的音乐经济现象，曾在中国数千年的音乐文化发展进程中，有着不可或缺的存见价值。我私下认为，研究这种现象的历史价值和实践价值，不仅是民族音乐学的必须，也是历史音乐学的必需，探究音乐事项的存见与其相适应的经济发展之间所具有的客观必然规律，不仅具有重要的历史意义，更对未来音乐发展的具体实践具有不可忽视的指导意义。为此，借庆贺冯文慈先生八十华诞学术研讨之机，抛砖引玉，把音乐经济作为一个学科概念提出来，是想在这个领域的研究做点探索性工作，望前辈和同道们能予以赐教。

一、概念提出的背景及概念内涵

背景 宏观上：据世界银行最近统计结果显示，世界上发达国家文化产业在 GDP（国内生产总值）中所占比例一般超过了 5%，美国文化产业在 GDP 中占 10% 以上，而我国文化产业在 GDP 中则只有 0.75%。有关专家预测，2005 年，中国

潜在的文化消费能力将达到近6000亿人民币。文化产业已成为世界经济中的朝阳产业，而其中的音乐文化产业成分在整个文化产业中几乎无所不在。

音乐人宋柯先生回忆当年留学美国时买的一本书《音乐生意》时说："这本书还不是最新版，是人家处理旧书时买到的，一美金一本，一大厚本，基本就是对这个工业的描述介绍。"我借阅了这本书，其前半本是介绍唱片工业怎么回事，后半本是一系列的法律文件，包括相关范本的合约、法规和法律上的相关条款等。我大概看了有两年多时间，但更多的时候必须借助于词典，因为有很多生词和术语我不明白。有一点感触特别深，那就是在国外，文化就是门大生意，而且她可以迅速致富。在国内，这门生意才刚刚起步，还得眼睛向外，向"前辈们"讨教。

微观上：从个人到集体，文化产业包括音乐产业的观念已经被越来越多的业内外人士所赞同，尤其是音乐，人们不再只为音乐而音乐，更多地在寻求由于音乐而尽可能产生的经济与社会效益。

概念内涵 文化产业——音乐产业——音乐经济学：

是音乐学与经济学相互交叉的边缘学科，是一门新型的应用性音乐经济理论学科。它不同于音乐学所属的所有分支学科，更不是音乐社会学的下属学科。

音乐经济学是研究音乐经济行为的科学，所研究的范围包括把音乐作为商品的观念、行为方式和结果特征等客观规律，以及这些过程的本质特点等。

具体地说，它是把经济学范畴内的市场营销学的基本原理，同音乐创作、表演、制作等音乐生产活动相结合，进而将组织音乐演出的音乐代理商和提供音乐表演场所的音乐经销商联系起来的音乐经营性学科。

它实际是把音乐生产、经销和消费等各种音乐资源进行有效的整合，它不探讨音乐型态本体的艺术运动规律，而只探讨音乐艺术作为商品的形式在市场中进行交换的规律。

是以满足音乐消费者的需求来研究音乐除了本质的艺术属性之外的商品属性，即研究音乐的使用价值的规律，从而为音乐艺术品的开发与利用提供理论上的支持。

二、研究对象、范围、目的和意义

研究对象 音乐作为产业——音乐产品——人（事项）、物品（产品）——音乐经济。换言之，音乐经济学主要是探讨在音乐生产、流通和消费领域内，在保护音乐艺术本质特征前提下，运用一定的经济原理、手段、方法和策略，进行音乐市场经济活动，以便最终实现音乐生产者目标的学科。

范围 中国音乐经济历史概述：

是考察中国音乐历史文化的重要方面，从上古时期的巫妓直到古代各朝的乐妓，从民间街头的卖唱、勾栏瓦肆的卖艺到宫廷乐舞的盛衰，从文人雅士的声无哀乐论到宗教音乐的音乐会，都是尤其值得今人了解的音乐经济历史。

音乐经济在国外：

发展中国家的音乐经济现象——发达中国家的音乐经济形式——美国音乐经济产业的趋势；

现代音乐经济的概念 理念——策略——生产方式——营销市场——结构特征——效益分析与评价（音乐艺术品的艺术价值决定自身的经济价值，而不是经济价值决定艺术价值。

音乐经济研究的目标：

万万不能本末倒置，否则后患无穷。要有效利用市场营销的有效方法去开发音乐自身的艺术价值，从而实现音乐艺术的

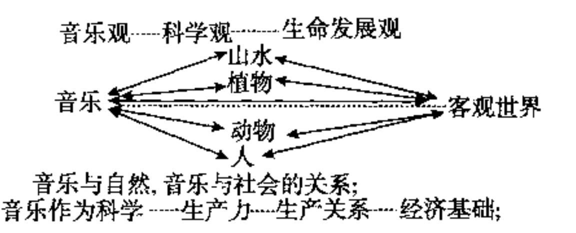
经济价值，使音乐的投入与产出得到平衡，使音乐艺术的市场经济时代能够进入可持续发展的良性循环状态——音乐经济的最高目的和境界等。

音乐经济学科研究的目的和意义：

探究音乐经济生成和发展的内在客观规律，研究音乐与市场经济的关系有着重要的历史意义和现实意义。音乐经济学就是要探索音乐在市场经济的条件下生存与发展的具体方法与措施。所以，在此种意义上说，音乐经济学是音乐经营管理的基本理论之一，具有独特的应用特性，它以经济学的视角，结合音乐学和市场营销学的科学理论，协助音乐从业者在保持音乐本质的艺术特性的同时，去更好地规划音乐、经营音乐、管理音乐，从而为打造中国特色的音乐市场经济，为人类音乐事业的进步和生命的革命作出贡献。

三、音乐经济学的理论架构

1. 观念



观念结论：

（1）音乐——人之本能；

（2）音乐与客观世界的共谐规律（同步律）；

（3）音乐经济（音乐规划、音乐经营、音乐管理）。

2. 现代音乐经济行为方式（代表性个案分析）

一首歌（一首作品）与一个人的音乐经济：

孙悦成功三部曲“发掘作品［祝你平安］”“融通资金［凑借］“选好渠道［盒带与音乐电视大赛］说明——好的艺术作品必须选择合适的分销渠道，才可以为人们认识和认可；分销渠道必须能充分体现艺术品本身的品质，以及音乐市场的覆盖面和承受力，并有利于挖掘潜在的顾客；量力而行，客观评估，充分保护好自身的合法权益；

一件乐器的音乐经济：

——图瓦音乐文化产业链：说明——善于发现商机；合理使用资源；换位思考，达到共赢；

一个音乐活动的相关经济

世界三大男高紫禁城演唱会：2000 年 6 月 23 日（20 天后的 7 月 13 日）“世界三大男高演唱会”北京紫禁城——创造出单场票房经济收入世界之最，远远超过“流行歌星演唱会”的单场票房经济收入。演出当晚紫禁城从午门至端门为主表演区——20000 名；端门至天安门是分会场——20000 名；中山公园和太庙前又设分会场各 30000 名，总 10 万人。全球转播 33.6 亿人。天价出场费 750 万美元（1999 年 4 月）——2000 年 1 月因钱搁浅（不付款项目停止运作）——2000 年 10 月确定申请奥运主题——2000 年 11 月 1 日中艺与鲁达斯公司正式签定了协议，由东风传播公司贷款给中艺公司，先期支付对方四百万美元的费用——老天祝我（6 月 28 日——7 月 13 日缄默期）申奥宣传压轴戏——核心手法（做活票务）包给了全球最大的票务公司 Ticketmaster 和全球最大中文票务公司 Ticketek = 国内票务则由中艺公司自己的票务公司主理，并与邮政系统合作，通过电脑联网的形式，在北京 150 家邮电所发售“三高”门票。

高价门票的成功运作．票价构成二总成本（演唱者劳务费+中艺公司的市场营销费）+演唱会利润

门票策略：采用高位定价法（强调首次和最后一次的稀缺性）+选用声望定价法（演唱者的声望、购票者的声望如董建华等、申奥声望）2000

美金：17000多元人民币/张票

总投入1000万美金；

总收入1000多万美金

说明：当代文化产业的一个重要特点就是创意为王，创意在先，有了好的创意才有更大的吸附力。

一个音乐事项的相关经济

《民歌魂》成功运作说明——音乐生产不仅可以对准消费市场，也可以瞄准政治市场；但要审事度时，量力而行；整合资源，见好就收；切不仿一些投机钻营政治晚会等；

音乐与植物的产业

孟德尔（奥地利1822—1883）遗传因子学说。

从动植物的“种瓜得瓜，种豆得豆”和“龙生龙，凤生凤”的好奇，到运用豌豆杂交历时九年3000多天的默默实验，提炼出遗传学的两个基本定律：分离定律和自由组合定律。

所谓分离定律就是指性状分离，每个个体的性细胞中都携有来自父母的一对因子，它决定子代性状。子一代杂种个体的显性与隐性因子在产生性细胞时能自由分离，以后又通过受精重新组合，使产生的子二代出现3:1的关系：而隐性的性状在子一代杂交体中虽然不表现出来，但是并没有消失。在这个发现中，有一个与音乐有着不可分割联系的要素就是，实现有效或者说最佳自由分离的条件之一是显性因子与隐性因子有规律的运动组合关系——3:1的和谐组合关系。——被埋没了35年的伟大学说。

一棵苗在一间房里可以长出几千上万个番茄——转基因技术与音乐原理——音高包罗、强度包罗、音色（七色彩）、时值等。美国农业经济学家预测，5 年内美国市场上采用基因工程方法改造的农业产品和其他食品将达到 200 亿美元，到 2020 年，新型农业产品的份额将上升到 750 亿美元。

音乐与动物的产业

蒙牛产业的启示录：来自农业大学养鸡场的调查报告：

对牛弹琴——第一个荣获“诺贝尔生理医学奖”的美国人——摩尔根理论，1902 年开始了 20 多年的实验——果蝇作为遗传研究分析的实验材料——培养和杂交既快速又方便，并且后代数量大，比豌豆快——红眼、白眼、灰身、黑身、长翅、残翅、大红眼、粉红眼、棒眼、圆眼、朱眼、黄体、白体、细翅、粗翅等——发现基因就在染色体上，由于染色体之间的不平等交换造成了基因（基因群）的缺失和重复，即使是平等的交换，有时也破坏了基因的结构，影响了基因的功能。然而，有序的平等交换却可以使基因二代的代谢功能高于无序的不平等交换的基因二代——对牛弹琴成为可能——转基因奶牛量化音乐多产奶（蒙牛奶业）——转基因家禽多产蛋等。

音乐与人的产业

益智系列——从音乐胎教经济———普通音乐教育经济———专业音乐教育经济；

益康系列——音乐康复与音乐治疗经济、音乐美容与背景音乐经济；

益寿——主动与被动音乐经济活动）。

附：

《湖南长沙音乐经济活动调查报告》略；

《湖南长沙音乐文化产业的启示录》略；

3. 行为结果（代表性个案分析）略

四、结　语

探讨性结语

观念上的转变——音乐观、音乐行为观、音乐经济观、生命科学观：

行为上的特殊性——一定适合中国国情——讲政治——音乐政治经济学；

效益上的变异性特征——直接与间接效益的辩证关系；

相关需要探讨的课题——音乐经济发展前景展望。

音乐经济学学科发展前景展望；

（作者为中国音乐学院副教授）

冯文慈人生与学术经历自述

我的最终岗位：中国音乐史学

——随遇而安，缘机以进

冯文慈

我小时候可以说是“胸无大志”，从来没有产生过成为音乐家或史学家的宏伟志愿，也不曾有过当一名教师或教授的崇高理想。这大概是由于民族灾难深重，家道中落艰辛，阴霾的气氛压抑了明朗的天真梦想的缘故。我之所以能够在高校忝列中国音乐史学教席，主要是由于新中国建立初期教育事业的迅速发展为我提供了机遇，而此前的学校教育和革命教育又使我养成了愿意学习、不断进取的心态。从20世纪50年代起，我遵循了甘当“螺丝钉”的精神，从未萌生过东跳丰槽、西奔良厩的非分之想。因此，我在音乐学专业上的发展可以说是“随遇而安，缘机以进”。

我这篇自述，主要内容是对我思想成长产生过影响的生活经历，比较详远而略近。我想，一个学人不应该忘记培植了自己学识、才能、意志和情操的许多先辈。

（一）小学——南开小学和《中国男儿》

小学的六年得到启蒙，个性得到发展，略知爱国和民主，人生道路由此起步。

1926年，我在原籍天津来到人世，映射眼帘的只有青灰色的砖瓦，既没有“大漠孤烟直，长河落日圆”的壮美，也

没有“杂花生树，群莺乱飞”的灵秀。

祖辈出生时，已在经受着鸦片战争带来的灾难。祖父是裱画铺的小老板，外祖父是杂货店的小老板，两个地道的市民家庭都没有什么诗情画意和琴韵书香。

父辈出生在晚清光绪年间，父母成婚时已经进入民国。由于生逢天时，又遇地利，父亲曾就读严修、张伯苓创办的早期南开中学，母亲曾就读严修创办的严氏女学。他们是中国最早新式普通教育的受益者。正是由于这一点，当20世纪30年代初家境尚殷实小可时，一兄两姐和我被分别送到汇文中学和南开女中、南开小学。

1932年秋，我6周岁，考入刚成立不久的南开小学。开学后不久，就是“九一八事变”国耻周年纪念活动。我们这些蒙童第一次懂得祖国大地像个桑叶，日本帝国主义正在蚕食我们的东北。在随后的几年里，都例行纪念“九一八”，此外被称作“国耻月”的五月给我的印象也特别深刻：“五三”济南惨案、“五七、五九”二十一条袁世凯卖国、“五卅”上海惨案等等。纪念的意义，由级任老师（类似今之班主任）或小学部主任讲解，张伯苓校长有时也来到小学礼堂亲自演讲。

1935年上四年级时，北平爆发了“一二·九运动”，大中学生举行抗日爱国游行罢课。风潮波及到天津时，我亲见南开中学部的铁栅门紧闭，有军警把守，禁止学生外出，被关在校内的学生们和军警争论着。我们小学生虽然照常上课，但也知道军警当局不占理。

1936年上五年级时，日本鬼子又步步进逼华北。初冬，傅作义部在绥远击败伪军收复百灵庙，挫败了日军侵略阴谋。级任蔡瑗琳老师让我画了一张示意地图，在百灵庙插上一面小红旗，在校内公布展示。这一年，老师还向我们讲解西班牙在进行着内战，叛军佛朗哥是法西斯，他反对人民阵线政府。有

一次南开中学学生举行辩论会，老师带领我们班去旁听。主张民主和主张法西斯的各为一方，我们不免腾云驾雾，但是大意还能懂得。

南开是私立学校，南小在教学上自有特色。我上一年级的第一天，是由级任孙云秀老师带领大家为娃娃布置小屋，"过家家"。孩子们自选活动，我看中了画地毯，在一张牛皮纸上打好小方格和对角线，再用彩色笔填上红蓝等等颜色，就算完成了。不久到了阴历年，老师带领我们包饺子，正月十五就学着"打元宵"，都是煮熟了分享。二年级的教室里，有个大沙盘，山水丛林之间，有些原始小人，腰间围着树叶，手拿长矛在打猎。在老师的指导下，五年级办一个小商店，学生轮流售货，我就卖过铅笔、橡皮什么的。六年级办一个小银行，鼓励全校学生们储蓄零花钱，学生在算术课学的利息计算方法就用上了。

有一年我忽然听说，南小的教育是"窦尔墩制"，——窦尔墩本是戏曲里的寨主，这是怎么回事？原来指的是美国教育中的"道尔顿制"！其实，南小的教育说不上什么"道尔顿制"，倒是比较接近陶行知的"生活即教育"。陶行知曾到南小演讲，他号召我们这些小学生当小先生，普及教育。

南小课堂内外，都比较民主和文雅。课堂上从没有过学生必须背起手来不许乱动的规矩。个别学生如果听课时总是乱说乱动，因而被命令到门外罚一会儿站，就相当罕见了。男同学动手打架的很少，骂人的脏话在校园内听不到。

南小实行五级分制：优、佳、中、次、下。得次、下为不及格，很少，更不要说留级和勒令退学了。学生考试答卷，从不要求与课本一模一样，也不要求与老师所讲或责成抄下的笔记一模一样；只要大意通顺，没有错别字，就可以得好成绩。各种测验考试都从来不排榜，既没有荣誉非凡的"状元"，也

没有人因为坐“红椅子”而羞愧（“红椅子”指榜上排名之后的红色“√”号）。

学生提问，从不会受到老师的申斥或嘲笑。五年级时有一次大概是上常识课，坐在后面一个名字叫做礼的高个儿男同学突然站起来，一本正经地提问说：“老师，男孩和女孩究竟有什么区别?”教室里一下子安静得出奇。自从人类进入文明社会以来，这个最为悠久、最带普遍性的隐私问题，似乎使得在场的师生都十分尴尬。这时，我同桌一个名字叫做明的男孩，他是个刚刚转学来的，突然仰脖儿大笑了几声，甚至还笑红了脸。蔡老师并没有批评他，而是不紧不慢地讲起父母体内有不同的因子：XY 和 XX，它们的不同搭配，就形成了下一代的男孩或女孩。这个答案对于孩子来说，简直是太玄奥了。然而，不深不浅、不隐不露，又切合孩子实际，谈何容易！我当时虽然听不懂，却对蔡老师又多了几分佩服。

班上有班长，从不戴什么杠或星的标志。记得上五年级选班长时，全班学生四十人上下，经过自由提名的候选人就有十名左右，我排在第四、五位。结果我以多数票当选。后来到了上世纪 50 年代初期，我参加过的共产党基层组织选举，仍然沿用近似地下时期不得已的老办法，上级指定无差额的候选人名单，而且据说无产阶级民主理应如此，而自由提名的差额选举则是资产阶级的虚伪民主。听到此种诠释，常常使我想起自己少儿时期当选班长的情景，因而不免困惑。

我从小学一入学起，可以说是有点儿自知之明：资质平常。算术不是最快的，理解日期变更线有些迟钝，在足球场上的勇敢、灵巧都排不上。我之所以当选班长，只是由于性格温和，和男女同学的关系都比较融洽，做事比较认真；又由于母亲赋予我一副稳定的神经系统，上课总是能够全神贯注，眼睛不离老师，因此课下的作业也就无需费很大气力，成绩均衡，

还比较良好，也很少丢三落四忘记带东西。因此在师生中比较有人缘。

上三年级的时候，一个偶然的机会使我当上了黎锦晖的儿童歌舞剧《小小画家》的主角，登上南开高中部的瑞庭礼堂演出。音乐老师沈希咏本来选定另一个男同学当主角，可是由于他病了，就落到了我身上。我自知我不如他帅气，手脚也放不开，沈老师大概是看中了我的嗓音还不错。对这次演出，我也说不上有多么兴奋和感动。真正使我生平第一次感受到音乐震撼人心力量的，是两年后上五年级时。那是一天放学后我走过礼堂时，听见里边大概是六年级的同学在高声吼唱《中国男儿》：

中国男儿，中国男儿，要将只手撑天空！

睡狮千年，睡狮千年，一夫振臂万夫雄！……

我那时自然不知道它是一首从日本传入的曲调，经过填词形成的早期学堂乐歌；也不知道当时它已经又被中国红军改词，成为《工农兵联合起来》；更不会想到50多年后我会为学堂乐歌的历史进步作用花费那么多力量进行辩护。容易淡忘的历史！时常遭到人们忽略和贬黜的历史主义！

一个音乐史学工作者，学问的积累、才识的锻炼的确很重要，但是与其相伴而行的感悟的积累和锻炼，同样不可缺少，而且它的光临也并不那么慷慨。如果在教学和研究中进行理性思考的同时，终生有那么几次、十几次伴随着真正的心灵感奋，就已经是相当难能可贵的体验了。

南小的五年，老师从来不引导同学们发表什么豪言壮语。除了运动会，学校里并不组织什么比赛。倒是市里的基督教青年会组织过所谓“全市性”小学生作文比赛。南小并不是教会学校，却也参加了，出乎意料的是我竟得了第一名，作文题

目是“秋天放学以后”，把踢足球的情景和愉快心境叙述描写了一番。事后报纸上还发表了那篇短文，心中虽然高兴，却也平静如常。

20 世纪 20 年代末开始的世界性经济危机，影响到父亲多年失业。到芦沟桥事变前夕，我家的生计已经越来越困难了。一兄两姐早已辍学，有的当上了职员，赚钱养家。

1937 年快放暑假时，南小全校举行了防空演习。刚刚读完五年级，“七七”芦沟桥事变爆发。七月下旬，我亲见日寇飞机在天津南郊上空盘旋扔炸弹。人们在说：目标在南开！接着就听说，南开炸毁了！鬼子开进了天津！日伪到处在逮捕抗日分子，有关南开的教科书、制服等等，都在严查之列。当时，我家是大家族合居，分开吃饭，连同堂兄共有五个人曾是南开学生。为了避免危险，大灶膛里连续不断烧了三天，都是南开的东西。我的制服、图书以及刊登抗日救亡歌曲的《大众歌声》等等，眼看着都烧成灰烬。还有一顶崭新的制帽！——原来，我的旧制帽太破了，曾经多次向母亲要钱买顶新的，母亲为了节省，硬着心肠不答应。最后她用黑布做了一个帽沿，替换下那个已经断裂的漆布帽沿。我虽然略知日子越来越艰辛，而且戴这种难看的自制帽子既没有老师责令更换，也没有同学嘲笑，但是由于好面子，我戴上它总觉得寒碜，难为情。最后还是外祖母给了四毛钱，才买了一顶帽沿亮闪闪的新制帽。可是鬼子兵一来，南开的一切都完了！新制帽又算得了什么！

天津的南开被鬼子毁了，它没死，南迁了，而我还差一年小学毕业。1937 年秋天，我到另一所小学读六年级。虽然身在新校，旧日的南开情景却常常让我怀念。所幸级任徐秉仁老师待我如知心朋友，使我在精神上得到很大满足。“云无心以出岫，鸟倦飞而知还”，这一美丽工整又寓意深刻的对仗，就

是在他的课上学到的。陶渊明那种“心为行役”的悲哀，正好反映出敌伪统治下一名青年小学教师“身不由己”的痛苦。

（二）铃铛阁中学和黎明读书会

这段岁月，我从一个好学生逐渐接受革命思想的影响，开始考虑自己一生的追求应该是理想的共产主义社会，当前应该为民族解放事业而献身。

1938 年夏天，我小学毕业，发榜时虽然位居第一，但对未来仍不免有些提心吊胆。因为小学毕业是个槛儿，贫苦家庭十二、三岁的男孩子，家里为了省一口饭，常常就让他去当一名徒工了；有的家庭虽然不愁吃穿，这时也可以安排到商家或银号当学徒。我庆幸自己避免了这种人生道路，当年就考入河北省立天津中学校，并且由于名次比较靠前，还取得清贫免费的资格。这所中学后来改名天津市立第一中学校，俗称官立中或铃铛阁中学。这是一所男校，素来以严格闻名，它的学生大多家境低下而又用功，纨绔子弟既难考进，又难以经受它的磨炼。已经入了学的，由于家境困难辍学的也不少。初中入学时四个班，毕业后重新考试才能升高中，就只剩两个班了。

日本鬼子没有足够的人力来直接主宰校政，但是仍然可以感受到敌伪控制在渐渐加强。为民族敌人“歌功颂德”的大会由市政当局、新民会组织，会上把“中日亲善”、“王道乐土”、“东亚共荣圈”念叨一通，根本没有人听。初入学时，没有校服，头发式样自由，后来也按照日本学校的模式做了规定：类似鬼子兵军服式的校服、光头，都必须遵从，否则严惩。日文课大多由曾到日本留学的中国教师担当，但一度也由日本教官授课，这时的课堂气氛就十分紧张。还发生过日本教官侮辱中国学生的事情，正是这种民族欺凌激起了反抗。我上

到高中以后逐渐听说，这个学校的学生历来有地下活动的传统，奔赴抗日民主根据地和大后方的都有一些。

铃铛阁中学的教师都是男性，中年为多。比较普遍的心态是在努力延续抗战前的教学理念和传统，恪尽职守，为大学培养后备生源，为社会培养中等人才。教师们大多风度儒雅，学识宏富，有教学经验，讲课认真，因而受到学生们敬重。不少教师上课是提前走出预备室，铃响已到课堂。当时英文课时已被砍掉一半或一大半让给日文，但英文教师仍在维持着抗战前的教学框架。有的课还可以让你直接感受到教师的爱国情怀。当中国地理课本的最后部分出现所谓“满洲国”章节，任课的刘泽民老师就说：“课时不够了，这部分自己课下看看吧！”如此打发过去，其悲凉的心境可想而知。当然，教师中也有照本宣科的，由于醉酒搓麻经常迟到的，据说吸鸦片烟的，……。在这类个别情况下，学生睡觉、看闲书、起哄的情况也是有的。

从初一到初三，我是好学生。成绩名次先是第五，再第三，又升到第一，然后在第一、第二之间摆动。虽然对名次并不刻意追求，却也需要多少经点儿心，因为必须排名在前1/3以内，才能继续取得“清贫免费”的资格，每学期为家里省下8块钱学费，使我这个在家吃闲饭的子弟稍稍心安。我和班上不少贫寒子弟一样，上学靠两条腿，不坐电车，这样可以每趟节省四个铜板，那是两个烧饼的价钱。中午在学校门口豆腐房吃饭，只化一毛钱；家境好些的下小馆儿，花钱翻一番；再好些的，可以再翻一番。说也奇怪，吃饭花钱高低常常和学习成绩高低成反比。

1941年夏天，我考入本校高一，第二学期开始在本校附属的民众小学兼课，担任一年级和四年级的国语。这个小学由优秀的高中生担任校长和教员，每天下课后利用中学的教室安排小学生上课，星期日的课程则排得满满的。小学生大多是附

近贫寒住户的子弟，上学免交学费，学习机会难得，也就比较用功。那时我是个16周岁左右的少年，用红毛笔给四年级的学生改作文，有时要熬到夜里两点，困倦得睁不开眼，至今仍保留着难忘的回忆。当时我自然不会想到，这种锻炼为我日后反复修改自己的文章和大学生们的文章养成了良好的习惯。

民众小学的教员我只担任一个学期，由于身体实在吃不住劲，只好辞谢了。这份课余兼职每月可拿6块钱津贴。第一次拿到教学所得，买了一本厨川白村的《走出象牙之塔》。

中学的六年，从我后来从事音乐学专业来说，对我影响最大、使我获益最多的是两位国文老师和一位数学老师。王荫浓老师是北大国文系毕业生，文史修养丰厚，讲课生动活泼。我们听课，从“坎坎伐檀”起，一直到“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞”，旁及各种古代、近现代文史常识和逸闻掌故，——什么叫四书五经、今文古文学派、九流十家和二十四史，纪晓岚胆敢称乾隆帝为“老头子”；王国维的三种境界说，顾颉刚和《古史辨》，大禹之名源于一条虫，以“疑古”相标榜的钱玄同，等等。有了广泛的基础知识再听裴汇川（学海）老师的课，是另一种深邃境界。裴老师讲课训诂抠得很细，自然还会涉及音韵知识等。直到80年代我见到他的重刊旧著《古书虚字集释》，才知道他出自清华研究院国学门。数学老师杨学涵出自北洋大学，身体瘦弱，但两眼炯炯有神，似乎能把学生的视线钩住。他讲课推理逻辑层层展开，急徐适当，从来没有多余的话，更不用说颠三倒四了。听他的讲课，实在无异于经受着思维体操的良好训练。

1942年秋天，我升入高二，这时发生了一件对我终生至关重要的事。

1935年“一二·九运动”时期，在北平、天津的大中学生中间，在共产党领导下成立了以抗日救国为己任的中华民族

解放先锋队，简称民先，它常以读书会的形式团结进步青年，发展组织。上世纪40年代初，它在敌伪统治下的天津影响未绝。我所在的班上有三个同学鉴、绍、镕，关系密切，接受了民先的影响，秘密组织读书会，约我参加；后来我又动员了在民众小学结识的铁，最后共有同学、亲友七、八个人在1942年秋天组织了“黎明读书会”。我们热衷于讨论艾思奇的《大众哲学》、狄超白的《通俗经济学讲话》等社科通俗读物；还阅读鲁迅的小说和杂文、邹韬奋主编出版的杂志书刊，以及苏联的小说《毁灭》《夏伯阳》等等，相当广泛。思想上对我触动最深的是鲁迅的杂文，如《聪明人和傻子和奴才》，它鼓舞着我终生追求光明和实干的信念，再如《沉滓的泛起》，它提示我如何透视纷繁的社会现象，等等。读书会的影响有如激荡风云，我的心潮开始在汹涌澎湃。

上世纪40年代初在华北平原，日寇进行着疯狂的烧杀抢掠，厉行所谓“治安强化运动”，对城乡施行更为残酷的统治。在天津市，我经历过沿街都买不到棒子面的那种恐慌心境，混合面难以下咽又难以排出的悲苦。1943年的冬天特别冷，猝死在街上的“倒卧”时有所见。我清晨上学，路过一家饭铺，在它门口撤了火的炉灶里看见一个冻死的童尸，不到十岁，活像一个小小骷髅，身上只有破烂的单衣，他显然是由于饥寒交迫，为了得到一点儿热气才迈进炉灶的。那种可怕的形象，和英文课本上《卖火柴的女儿》的浪漫美丽的插图形成强烈反差。当时我们一些穷学生在学校吃中饭，能从家里带个窝头，买一小包果仁（花生米）就着吃，虽说省得几乎到了极限，也仍然可以说是“比下有余”了。在那个沉痛的岁月，我还在路上亲眼见过日伪抓夫（劳工），一卡车壮丁用麻绳拴着，防止他们逃跑。因此上学放学的路上有时我就不免提心吊胆，远远看到这种情况，就绕个道儿。虽说一般不抓学

生，可是我的校服太破烂了，为了避免风险，只得如此。

马克思主义哲学本不是书斋里的清谈，而是指引实践的真理。从1942年秋天读书会成立到1944年春天一年多的时间里，其中的几个人就涌动着想要寻找共产党地下组织。当时我们略知八路军在与日伪进行着勇敢机智的游击战争，抗日根据地在不断扩展，就是在天津市区，也时而可以听到关于八路军的传奇故事。在读书会成员中，有的老家就在天津附近农村。我们已经能够见到传进来的中共中央关于减租减息的油印小册子等，我第一次看到毛主席图像就是在这种宣传品的刊头上。但是因为缺乏社会体验，我们对这类政策法令一时还难以理解。由于是在敌伪统治下，读书会里既有防范狗特务的警惕，同时还有打入敌伪组织内部交朋友、争取群众的想法。就是在这种思想支配下，铁曾在抗战胜利前后分别进入日伪警校和国民党政府地政局。当他1944年加入"天津市各界抗日救国联合会"并转为共产党员以后，领导很重视这类线索。天津解放前夕，在地下党的安排下，铁和另外三个党员一道，分别复制了《天津城防图》和国民党军的《城防工事图》，历经艰险，辗转送到围攻天津的人民解放军手中，为解放天津做出重要贡献。① 这是后话。

1943年秋，发生了一件让我终生感到遗憾的事。天津敌伪广播电台招募"新歌手"，我报名应募了。我已记忆不起，是自己应招，还是学校动员。印象是，被录取的人将组成合唱团，经常活动。当时我参加读书会已经一年多，也存在着到敌伪组织内部争取机会交朋友，为读书会扩大影响的想法。没想到的是，结果并没有建立什么合唱团，而是只录取十名，我位

---

① 参阅：《中共中央华北局城工部》第407页，中共党史出版社，1995年8月；天津《今晚报》2004年1月12日记者赵宝起文章。

居第一。不但姓名见诸报端（可能是《华北日报》），还不得不广播了两三次，歌曲内容自然是以“大东亚圣战”之类为主，做了敌伪宣传的号筒，事与愿违，始料不及，心中好不懊悔！这以后还曾接到参加文化名流联谊之类的请柬，我当时是十七岁刚过的高三学生，初衷本来和读书会的意图相关，并不在出风头或攀高枝，借口有课就都“谢绝”了。1946 年我考入北平师范学院音乐系以后，偶尔还有略知情况的同学向我谈及唱歌“第一名”的事，我只好苦涩一笑，因为此事既非荣耀，当时又不便解释初衷。

（三）加入“抗联”到转党

——夜间张贴传单和出版《大家唱》

从 1944 年春到 1946 年秋，即高中毕业前到毕业后当了两年职员期间，我开始走上革命的道路，确定了人生方向，经历了一些终生难忘的地下斗争的锻炼。

1944 年初春节前后，读书会中的鉴通过社会交往，终于和“天津市各界抗日救国联合会”挂上了钩，它简称“抗联”，其青年组织又称“抗日青年联合会”，这是中国共产党领导的处于地下的秘密革命团体，属八路军冀中军区十分区政治部（河北文安）领导。[①] 当组织上了解到我们读书会一些成员有决心去抗日民主根据地的愿望后表示，干革命并不一定非去根据地不可，天津地下同样需要同志，并且说，我们熟悉环境，更适于留在天津。于是读书会中的鉴、绍、铁和我经康、

---

① 1944 年 8 月以后，“天津市各界抗日救国联合会”的领导关系划归中共晋察冀中央分局（河北阜平）城工部。参见《在抗日斗争中成长的天津抗联》，载《天津党史通讯》1985 年第 3 期，总第 29 期，修改稿载《中共中央华北局城工部》，中共党史出版社，1995 年 8 月。

左介绍，在同年4月间加入了抗联。入会时，四个人都起了化名，我因为那年正好18周岁，就起名“周森”——森，隐含着十八周之意。入会的仪式在我家举行。两个介绍人主持会议，内容包括向西北延安起立致敬，讲述中共的简要历史、抗日战争形势、胜利信心的根据等等。四个人加入抗联的情况，对读书会其他成员也是保密的，读书会从此就逐渐解体了。

加入抗联后，有两件事印象最为深刻。第一件是集体学习油印本《新民主主义论》等，每天晚上结合形势和任务进行讨论，为期大约一周。此后需要传递油印小册子时，我也就学会将它在小腿肚上塞牢靠，通过敌人岗哨。当时天津的日本鬼子已经十分害怕八路军会带枪进城，晚上时常在桥头要津设岗，对过往行人搜腰。但只要你神态自如，就可安全通过。第二件是4月30日夜晚张贴撒放传单，进行抗日宣传。传单有32开大小，红黑套色油印。红色的醒目标题是“迎接五一，准备反攻”，黑色小字内容是抗日战争的胜利展望。领导将夜晚如何行事，避免指纹，以及万一不幸被捕时不可泄露组织机密，坚守气节，甚至不惜牺牲等等都交待清楚。抗联成员每两人结成一组，自备刷子、浆糊筒、手套等，分别协作行动。我和铁一组，晚上8点左右从我家出发，在我们熟悉的西北角、西门外一带张贴，或将他们塞进门缝。进行到黎明时分，路上开始出现早班工人，并且已经会引起狗吠。为了保证安全，这时只好将尚未撒完的剩余传单和浆糊桶、刷子，一并扔到垃圾堆，然后分别回家。这是我第一次体验到“改造世界”的欢欣。幼稚的我当时自然不会料想到，15年后会有个“反右倾”运动，领导为此给我扣上“胆小鬼”的帽子，噫！天！

此后，我还参加过以寄发邮件方式进行的宣传等。但是不久，领导有新的精神传达下来，说这种行动方式容易暴露自己又引起敌人警觉，城市地下工作的方针是“隐蔽精干，长期

埋伏，积蓄力量，以待时机”，这一类行动就停止了。

在抗联的活动中，为了保证组织安全，必须牢记处于地下的基本状况，注意遵守的纪律有：只用化名、不用真名，单线个别领导，原来熟悉的成员之间需要特别注意个人信息的保密等等。

在抗联的活动中，歌曲作为革命的宣传工具，由领导口传下来的不少，如《国际歌》、《毛泽东之歌》、《八路军进行曲》、苏联歌曲《光明赞》等。而在音乐上给我印象最深的是《开荒》：

> 开荒呀开荒！前线的战士就有了军粮！
> 织布呀织布！前线的战士就有了衣服！……

这是我第一次听到与口语结合得如此紧密的陕北歌调，是那么震撼人心！它要比我后来见到的乐谱生动得多。

从读书会活动到加入抗联初期，正当我从高二到面临高中毕业的时候。生活重心转移到革命方面来了：文件学习，地下活动，为扩大革命影响而结交朋友并争取他们思想上的转变等等，都需要高度紧张，全神贯注，付出时间和心血。于是学校课业几乎全部放弃，首先是数学和物理滑坡。如此境况，加上青春期的躁动，终于给我带来偏头疼的长期折磨。毕业时，物理是经过补考才得到一个照顾性的 60 分，但总算拿到高中文凭，排名第 13。

在此之前，我有过一种不自觉的自满：我虽然家境不济，但功课比富家子弟强；现在又转化为另外一种盲目的自豪，我虽然功课垮了，但另有知识领域和革命天地，活得更有意义。

在即将高中毕业的酷暑时节，发生了一件我生平最为惊险的事，险些暴露了抗联身份。由于受到一个贩卖枪支的亲属的牵连，一天中午，我家突然闯进敌伪的侦缉队五六个人进行搜

查，而我事前并未转移革命材料，其中包括抗日根据地的一张《晋察冀日报》，上边刊登着爆破大王李勇大摆地雷阵、英勇打击日本鬼子的报道和图片。[①] 当时，我的左手和我哥的右手被侦缉队铐在一起，我就用右手趁机将收藏革命材料的箱子的钥匙塞进鞋窠里。幸亏亲属将枪支交出后搜查便告结束，《晋察冀日报》等没有暴露。我在事后向上级报告历险经过，受到了严厉批评。

从1944年秋到1946年秋，即抗日战争胜利前后的两年中，我在天津电车公司任职员：敌伪时期一年，每天体验着敌人统治下的酸辛，期待着光明的到来；遗憾的是，抗战胜利消息传来时，我正处在伤寒病的昏迷之中。国民党统治时期的一年，又亲见其腐败。这两年期间，在职员中间开展工作、发展组织没有什么效果。抗战胜利后，抗联会员转为"民主青年联合会"会员，我并且在1946年4月转为共产党员。这一阶段的活动主要是编辑出版了一本活页歌集《大家唱》。

抗战胜利后到国民党军全面进攻解放区以前的一年左右期间，民主性书刊尚能够争取到比较自由的出版机会。1945年冬由组织安排，我参加过一次中学生反对国民党政府歧视沦陷区学生的反甄审活动，教他们唱歌，参加他们的游行，由此对编选出版歌集产生了兴趣。当时我的职员工作是管理一个文具纸张的小型仓库，因此在纸张、联系印刷作坊方面都有便利条件。1946年三四月间，经请示党组织，我独自开始了编选歌曲工作，目前还能记得的内容有《战斗生产》、《在太行山上》、《团结就是力量》、《歌唱二小放牛郎》、《光明赞》等六七首，大多是在抗联活动中陆续学会的，凭着印象记成简谱，

---

① 爆破大王李勇的事迹，参见《中共中央华北局城工部》第239页，中共党史出版社，1995年8月。

最后用周森化名写了简短说明。编辑告成，用毛笔书写成刚刚学习的石印稿，然后自费交付作坊印刷。那时只知是为了革命宣传，既不懂国民党政府的出版法规，也没有版权、署名、底本、责编等等各种观念。印刷既成，32 开大小，红字，在家里废旧的大水缸里装了多半缸，然后委托同志、朋友分送到进步书店去代销，法币 0.02 元一份。然而时机不利，还没卖出多少，上级指示说，由于形势变化，战局紧张，国民党当局对地下党的迫害会随之而来，为了保证安全，剩余的《大家唱》必须立刻销毁。我希望哪怕留存一份，也没得到允许，只好在灶膛里陆续烧成灰烬。一直到上世纪 80 年代我才听老战友说，天津党史纪念馆的展品中曾经陈列有《大家唱》，但我始终未得到机会再见它一面。

我高中毕业时，本没有考大学的愿望，从家庭经济条件说不可能，从主观心态说是倾心于革命。1946 年夏，随着政治、军事形势的发展，国统区的学生运动逐渐兴起。这时，我对音乐的兴趣也逐渐浓厚，开始产生学音乐，考大学，在学生运动中也许更能发挥革命作用的想法。家境虽然没有明显改善，却还能够得到支持。考试结果，北平师范学院（今北京师范大学）音乐系录取，南开大学录取为试读生。组织上从地区着眼，希望我上南开，我以南开学费高、偏头疼难以适应试读，而师大有公费，自己有兴趣，比较省力，因此希望上师大。经过商量，我离津赴平上学得到组织同意，但是关于我一再要求转组织关系到北平一事，领导却说是不可能。

（四）学生运动和音乐专业

——“群声”的指挥、自治会的理事

这一时段，我在学生运动中经受锻炼；同时开始进入音乐

专业（师范），知识和感悟的积累，对于我未来从事音乐学工作大有裨益。

1946年11月我在北平师范学院音乐系入学，和同级的各系学生在石驸马大街（今新文化街）的二院住宿上课。这时，人民解放战争正在激烈地进行，在国民党统治区以大学生为先锋的第二条战线的斗争方兴未艾：1946年底，抗议驻华美军强暴中国女大学生的罢课游行；1947年春反饥饿、反内战、反迫害“五·二〇”大游行；1948年4月抗议国民党特务夜间闯进北平师院和平门本院绑架行凶、制造“四九血案”，到中南海向副总统李宗仁的请愿和游行示威；6月间反对美国扶植日本军国主义的游行；等等，真是高潮迭起，有力地配合了解放战争。

北平的学生运动，是中共地下组织通过各院校的学生自治会来发动的，而学生自治会是通过学生民主选举产生的。因此，争取对自治会的领导权就成为地下党领导的进步力量和国民党反动力量斗争的焦点。我在北平师院入学时，抗战初期外迁的高等院校已经陆续回平。北大、清华等校的进步学生力量一直占上风，北平师院则由于国民党控制严，进步力量通过组建社团、经过艰苦激烈的斗争，到1947年才取得自治会领导权。

我在音乐系入学时，同班有11人，在反对国民党当局的历次签名、罢课、游行，以及支持进步的自治会等等方面，我和多数同学参加。在专业学习方面，音乐系所在的小院是中心，不但著名教授们在此上课教学，同学们在此切磋琢磨，而且有的基础比我好，修养广泛，还经常为大家提供留声机唱片，18—19世纪欧洲古典、浪漫乃至民族乐派的重要作品可以经常欣赏，使我眼界大为开阔。

北平师院本来以培养中等师资为主要任务，以出名成家为

学习目的在音乐系学生中虽然并不那么普遍，但也有一定影响。而我在这方面，从认识上说，对于音乐专业拔尖人才需要天分与条件，对于自身成长的历史与基础，都有比较清醒的知彼知己之明。而从实践上看，更为重要的原因是，我虽然已经身人音乐专业，并且有兴趣有追求，但生活重心却始终还是在学生运动方面。四年下来，专业课的成绩比较平淡。如果说到在群众中有什么值得称赞之处，主要还是政治上积极，为人尚持重，头脑和语言比较清晰而已。

1947 年三四月间，在地下党员的推动下，二院各系爱好唱歌的一些学生组成“群声”合唱团，有四十余人，我被推为指挥。当时进步文艺社团的骨干大多是地下党员或党领导下的民主青年同盟（民青）成员，由此我渐渐熟悉了一批进步同学。二院的“群声”与本院的“黄河”两个合唱团同为北平师院人数最多的进步文艺社团。当时选唱的歌曲以揭露国民党腐朽统治和对它进行抗争为主要内容，例如《你这个坏东西》《这个年头怎么办》《古怪多》《跌倒算什么》《团结就是力量》《光明赞》等。为了纪念爱国诗人屈原，同年 6 月下旬端午节的时候，进步文艺社团在二院与和平门师院附中两处举行两个晚会演出。群声演出的《黄河大合唱》在当时还是不多见的曲目，第一次演出时相当成功，然而第二次演出时，虽然《保卫黄河》得到满堂喝彩，激发了听众的热情，最后的《怒吼吧，黄河》却由于钢琴定错了调（无伴奏），而我这个指挥居然没有听出来，结果造成声域混乱，好不遗憾！从我当时的心态来说，虽然还说不上“自惭形秽”，但是确有“勉为其难”的政治考虑。

1947 年暑假，为了帮助经济上困难的学生，北平高校地下党发动“助学运动”，北大、清华、北平师院等院校的文艺社团，曾在国会街北大礼堂举办文艺义演，我曾负责邀请老志

诚教授和个别同学参加钢琴独奏等节目。此外，群声还到学校附近街道以演说、演唱、义卖等方式进行劝募。

1948 年 5 月 4 日在北大沙滩红楼后举行的“民主广场”命名的活动中，曾由北平各院校进步合唱团千人联合演出《黄河大合唱》。同年暑期，群声、黄河两合唱团又与北大的“大地”合唱团、清华的“大家唱”合唱团以及北平、天津许多大专院校的进步歌咏团，联合组成“平津歌联”。

1948 年春，我转移到学生自治会领导下的合作社信托部开展活动。信托部原是为学生之间调剂书籍余缺、进行交易的代办机构。我接手后，几乎每天挎上大书包跑六部口朝华书店和沙滩北大的消费合作社书刊部，将进步书刊趸来若干代卖，同时付款结账。每天下午课后出售的进步书刊，对于学生运动起到一定促进作用。

由于我先后在群声合唱团和信托部这两个岗位上的活动，使我在比较广泛的学生群众中有了一些知名度。因此在 1948 年 6 月，当师院地下党领导的 36 个进步文艺社团联合体“和平社团”为第三届自治会理事会改选提出 15 名候选人时，我在其中，结果当选为理事。

1948 年 8 月 19 日国民党当局公布了对平津进步学生（他们称之为“职业学生”）进行逮捕的黑名单，妄想通过大逮捕摧毁学生自治会，镇压学生运动。然而国民党在第二条战线和他们在第一条战线的土崩瓦解一样，也面临着穷途末路。许多地下党员和进步学生这时已经胜利地转移到解放区。

同年深秋，学生自治会的经常工作逐渐收束。大约 11 月间，北平和天津面临解放，自治会也开始着手准备应变工作。1948 年尾和 1949 新年之交，北平城内可以时而听到远处隆隆炮声，解放的方式究竟是攻打是和谈，成为人们关注的焦点。同班的地下党员浩曾告知我，国民党特务仍有可能进校抓人的

信息，约我和他一起设法到亲友单位住宿过，我也一个人到老志诚教授家过夜躲避数次。为了顺利迎接解放，浩还曾经向我布置过调查学校附近的医院或大的单位所在，为解放军打进城来的医疗准备条件。

自治会理事会为迎接解放专门召开会议，仔细而具体地落实应变措施，一方面向学校当局交涉，一方面将会议纪要在全院公布，主要内容有：一、反对南迁学校，主张保护好学校财产、图书、器材，不受损害；二、转请政府有关部门继续保证学生公费、粮食；三、储菜（黄豆）、打井（防水中断）、储煤油（防电力不足）；等等。另外，地下党和自治会还自行布置纠察工作，防止国民党特务破坏。这时国民党当局公开提出迁校到南方的主张，而校内则有人操纵成立"福利会"，主张分粮到人，拉拢为数不多的学生和自治会对抗。自治会理事会经过慎重全面的估计和讨论，最后达成共识：允许家在北平的同学领粮回家，其余的粮食仍由自治会的伙食委员会统一掌管，以利局势的稳定。当理事会的粮食部长和我在饭堂向大家说明这一合情合理的办法以后，同学们情绪稳定，"福利会"的主张终于破产。由于国民党在政治上军事上的崩溃，学校里的反动力量随之无计可施。光明在望，平津解放的日子已经指日可待了。

大学四年的音乐专业学习，虽然我在吹拉弹唱和创作技艺方面既无基础，又不曾下苦功夫磨炼，但在教授们的引导下，知识和感悟水平还是有不小提高，我自己也争取机会开阔眼界，思考问题。从1947年首次聆听的现场演奏来说，例如小提琴弓弦上的《圣母玛利亚》，或是清唱剧《弥赛亚》，都曾使我相当感动；少数民族歌舞如《掀起你的盖头来》和《嘉戎酒会》，以及偶然飘来的吼秦腔，也曾使我十分动心。我那时还不大了解蔡元培等主张的"截长补短，冶中西于一炉，

更发挥而光大之"[①] 的主张，但凭我的直觉，并不认为听了前者就好像升了天堂，听了后者就好像下了地狱；或者反过来，只有爱上后者才算对得起炎黄祖宗，而爱上前者就等于向洋人屈膝投降。我感到，年轻时建立起来的这种直觉，对于我四五十年以后认识和分析"文化价值相对论"、"音乐文化多元化"等等，都十分重要。从当时（甚至到目前）的音乐专业来说，欧洲体系占上风，民族音乐则往往缺乏明确的体系或对体系总结尚未取得共识，这种状态是历史条件形成的，并且需要一个历史过程才能逐步解决。百年来在中西音乐文化关系方面的种种矛盾和争议，虽然与政治思潮有关，却并不能把它们等同于政治上的矛盾和斗争。解决它们需要时间和实践，需要理性，需要广阔的文化视野，需要历史主义。

（五）北平解放到"文化大革命"结束

——三次冲击和中国音乐史学方向的确定

这一时段，接二连三的政治运动特别是我所遭遇的三次冲击，不但催促我逐渐走向成熟，在革命实践中逐步体会历史辩证法，而且对我求实的人生价值观的磨砺乃至在音乐学专业方面树立信心，都至关重要。

1949 年 1 月北平和平解放，师大的不少党员和民青、民联（民主青年联盟）成员适应形势需要，离校参加北京市的公安工作和中学领导工作，也有些同学参军或参加进城的文工团等。三大战役已经结束，到处一片热气腾腾，渡江在望，全国解放可能不远了！

北平一解放，我本希望回津参加工作或是参加南下工作

① 见北京大学音乐研究会编辑出版的《音乐杂志》（1920～1921）的宗旨。

团，但是这两个愿望都没有实现；由于学校的党组织了解到我的情况，考虑到音乐系没有党员，而工作任务相当繁重，就动员我留在音乐系继续读三年级，同时做党的工作。为此，1949年9月我被北平师大（1948年夏学院改名大学）党组织吸收为党员。至于1947年秋没能服从天津地下党组织调动回津，犯有错误，离开天津党组织大约有两年时间，但是由于我始终跟随北平师大党的脚步，而且和天津党组织也有过联系，因此党龄最终仍然得以连续计算。这是后话。

1950年7月我在北京师大音乐系毕业，兼课教师李德伦约我到他所在的华北人民文工团工作，我已表示愿意，但结果是留系任助教，不久又兼系秘书。我自知专业上积累不足，所谓“鼫鼠五能，不成一技”，更何况“吹拉弹唱理”既无专精，也非遍能。当时又有“党员系秘书专政”的误解或谑称，我深知决不能凭藉“身居要津”就倚仗声势行事，而要凭藉真诚和实干。要在政治上体现党的威信，决不是短期内可能奏效，至于在教学上学术上体现党员的先进作用，就更需要长期的奋斗。

上世纪50年代初，我在教学上行政上脱产半脱产、参加或担负的政治工作不少：市委方面下来的“土地改革运动参观团”秘书，“党员培训班”辅导员，学校里音乐系新民主主义青年团支部书记、党支部宣委和书记，思想改造运动，肃反运动等等。初任助教，教学辅助工作主要有图书管理、理论课改题、简易的钢琴伴奏等。稍晚，在李季芳副教授指导下担任和声学教学，从而在1955年晋升讲师。领导的要求是“又红又专”，我也希望圆满地完成政治、教学“双肩挑”，可是常感力不从心。但是我仍然能够需要放下业务就放下，需要脱产就脱产。

1956年师大音乐系划归新成立的北京艺术师范学院（简

称北艺，后来“师范”二字取消），我在音乐系继续任讲师兼教研组长。这时，我十分关注建设形势的发展，特别是同年中共第八次全国代表大会有关文件发表时，我热切地期待着国家走上正规建设，艺术教育随之而行。但是不久就发现，我的想法与实际不相符，因而有些失望。而我经常争取一切可能提高业务的心态，在党内就长期被认为是“重业务、轻政治”的毛病。

从留系工作到 1976 年“文化大革命”结束，我在政治上经受过三次冲击。

第一次冲击发生在 1952 年夏我担任系秘书时。系里有教师反映某同学虽然成绩及格，但音乐课程学习吃力，认为可考虑征求其意见转系。系里决定由我和该生谈话征求意见，结果是本人不同意，于是我就鼓励其继续在音乐系安心学习。我自信对该生在精神上并未施加任何伤害，因而以为事情算是了结。出乎意料的是，大约过了半年，一个与我无关的刺激，使得该生精神有些失常。事情引起党委注意，认为是由于我犯了“向资产阶级投降”、违背“教育向工农开门”的政策，因而造成严重后果。我被指令反复检查，党内、团内、行政会议，一直延续到 1954 年初以全校党员大会上进行批判结束。虽然我并没受到处分，算是过了“关”，但是从此以后，我常常考虑思想认识问题的解决并不容易。于是在党内生活遇到与同志特别是与领导看法有矛盾时，我常常保持沉默寡言，不愿暴露和争辩，而愿将思辨留在心中。这样，我长期在党内就又被认为是“思想不开展”，“不明朗”，“不积极”等等，也就事出必然了。但是到了“反右派”关键时刻，我也会“按捺不住”，惹祸上身。

第二次冲击发生在 1959 年“反右倾”运动，而起因还要从 1957 年“反右派”运动说起。当时我是音乐系反右三个领

导成员之一。在初期的一些事情上，应该说我还是比较积极的，也伤害过无辜教师的感情；但是在主要的几件事情上却“顶了风”。领导责成我搜集音乐界“大右派”刘雪庵的“反动资料”，我却说只有歌曲《何日君再来》，而且认为它顶多是社会效果不好，沾不上什么“反党反社会主义”，因此公开消极怠工。另外，对于党内的两个“右派”，我也步步为营，为他们辩护：希望他们的问题按思想问题而不是按政治问题处理，——希望他们仍能留在党内，——不行，就按自动退党处理，——再不行，就只开除党籍而不划右派，等等。甚至在支部会上表决时反对多数，宁愿孤立，也即反对领导业已定下来的基调。结果自然是以我的失败告终。这一切表现，以及对人民公社“吃饭不要钱”的怀疑等等，新账老账一起算，使我成为“反右倾”运动中十七级干部的批判重点。九次批判会，最后是以全院党员大会批判结束。结论有：“政治上一贯右倾动摇，修正主义思想严重，世界观反动反党”等等。讲老实话，对待这类重量级的压力，我并没有吃不下饭，也没有彻夜失眠过，而是照常为同学编写《中国近现代音乐史》讲义和上课。

这次冲击可以说是我人生行程中思想上所受到的最为严重的挫折，“反右倾”对我的贬评使我长期陷入无穷尽的思辨，深深的困惑与不安。如果仅从上世纪50年代以来得到党的教育培养来说，已经为期不算短，而我却未能与这类批判水乳交融。在“反右倾”批判大会上，某领导口头指称我“历来脑后有根反骨（以《三国演义》魏延比拟）”，可能原因在此。以至我后来有时想，“不唯上”，而且“敢把皇帝拉下马”，谈何容易！——需要了解情况，才有权发言，而且发言不仅需要有“识”，还需要有“胆”，甚至将个人利害乃至生死置之度外，谈何容易！后来，1962年3月对“反右倾”运动中遭到

批判的重点进行了甄别，虽然我的上述帽子一律摘掉，但是在某些具体问题上仍然矛盾尖锐，例如，连我对我自己私人信件的解释权也被否定，某领导公然宣称对我的解释要“保留意见”。经我向上级机关申诉，于是有人下来向我做工作，说了些“以团结为重”之类的话。我这才醒悟，政治与数学不同，它有时确是“不了了之”；它对于“有理数”、“无理数”的区别不是那么看重，有时就是需要“和稀泥”。但是单位在有些具体工作的处理上却并非是“和稀泥”，诸如职称晋升、奖金乃至有无资格被提名申请加入全国音协之类。对于这些，我是一概不在乎、不计较、不纠缠，甚至是不屑一顾。此后每当我读到“毁誉不计”、“荣辱不惊”之类的句子，就多了几分实际体会。但是，弱者是不是只能“退一步海阔天空”？恐怕未必。“反右倾”运动实际上极大地激励了我，使我坚定地树立起求实的人生价值观，而在音乐学专业上则也树立起相应的标杆：求实，务实。首先是排除自我心中的压力，正所谓“云卷云舒”，“花开花落”，任凭风雨萧萧瑟瑟！这种决心和毅力实为我以前所未有，可以说明我对于历史辩证法并未丧失信心。

就在“肃反”、“反右派”和“三面红旗”（总路线、大跃进、人民公社）运动热火朝天在进行时，穿插其间，从1955年冬到1959年秋，我断断续续得到三次音乐学专业进修和提高的机会。第一次是参加前东德专家的讲座（1955年冬，在中南音专）；第二次是参加前苏联专家班（1956年冬—1959年1月，在中央音乐学院）；这两次授课的内容都是欧洲音乐史，范围有所不同。第三次是参加中国近现代音乐史的编撰和有关资料集录工作（1959年春至秋，在音乐研究所，今属艺术研究院）。

1959年秋，经过将近三年在外单位的间断性进修提高以

后，我回北艺担任不少课程：中国近现代音乐史、外国音乐史以及欣赏等等。这时不但课程繁重，而且如前所述，同时还经历着“反右倾”批判，又逢三年困难，身体几近垮台，但终于还是挺了过来。

1964年3月，原北艺撤消，中国音乐学院组建基本完成。曾以采录民歌知名的“延安五人团”（仿俄罗斯五人“强力集团”命名）中的安波、马可、关鹤童调来领导学院，教师、学生、专业、系科也重新经过调整。学校出现了若干令人振奋的新气象，这时我是音乐学系的讲师兼系秘书。但是仅仅两年多，其中又有将近一年我和许多师生在陕西长安县参加农村四清运动，“文化大革命”的急风骤雨猛烈袭来，中国音乐学院难免凋零，被迫一度并入五七艺术大学（原中央音乐学院部分），直到1981年才复院。

我所受到的第三次冲击是在“文化大革命”中，即从1966年6月到1972年。“文化大革命”开始初期，令人蒙头转向。我曾经以对领导干部不计前嫌和个人恩怨自诩，后来才发现自己反而是卷入了派性纷争漩涡，做了一些愚蠢的事，以至于我后来时常提醒自己，今生万勿再陷入任何形式的宗派纷争。为人要正派，同时要清醒，要依靠理性来走路行事，而不是依靠任何其他。

“文化大革命”初期，由于我只是个老讲师兼系秘书，既够不上什么当权派，也说不上什么学术权威，可对我的冲击也有批斗、抄家、体罚和强迫劳动之类，也挂上了一个“黑帮爪牙”的牌牌儿。然而比起那些大人物来，可说是“小巫见大巫”、“自愧弗如”了。让我感到欣慰的是，在那个黑白颠倒的年代，我直接上课面对的学生，没有一个对我胡来的。至于后期下放劳动时所受到的冲击，“五一六反革命分子”的帽子就悬在头上，可是当我一旦试探到，这不过是在逼迫和引诱

你的谎言时，我就横下一条心，尽管来势汹汹，反正我既不会发疯，也不会自绝，而且估计除了无止无休的精神折磨以及被围在人群中间"摇摇煤球（推来搡去）"之外，恐怕还不至于施加其他皮肉之苦吧！最后，"反革命分子"的帽子虽然终于戴不上，但是，人们究竟应该怎样认识"文化大革命"？史家说，这是一场通过磨难和痛苦让人们了解中国社会和中国历史的难得机遇，是探索人性的难得机遇。智哉！信哉！

从1973年9月起，我再次被借调到音乐研究所参加工作，为期长达四年左右，以至从此最终确定了我在音乐学领域的方向：中国古代音乐史。在此之前，我在外国音乐史、中国近现代音乐史方面已经付出相当多的精力，如今转移到中国古代方面，未免迂回过甚，而且我已年趋半百，但是从同属史学分支来说，从学科联系来说，也未尝不有所裨益，有失有得，随遇而安可也。当时中国古代音乐史的研究和撰写，虽有"儒法两条路线斗争"谬论的干扰，终究还是可以从正、反两个方面吸取经验与教训。

通过进修、借调和单位一度合并等等，多年来使我和中央音乐学院、音乐研究所这两个单位建立了相当密切的学术联系和共事关系，使我得以接触音乐学领域诸多专家学者和青年同行，获得终生持续的教益。人们常说，一个人的成功需要三个条件：天资、勤奋和机遇。其实就学术工作说，师承或学术群体的滋养几乎可以说是不可或缺的具体机遇。在中国古代音乐史方面，从上世纪50年代末到60年代初，我曾先后听过廖辅叔、阴法鲁、杨荫浏三位先生的课，可惜当时难以领教个别指导。音乐研究所的群体、学术氛围和多年心血积累的学术资料为我弥补了这方面的缺陷。

（六）学术生命姗姗来迟
——重新学习唯物史观，中国音乐史学需要回顾与反思

1976年“文化大革命”结束，我正好年届半白，展望个人的未来，是否还可以有所作为？我没有什么“十载春秋，年华虚度”之类的感叹。过去经历的挫折、痛苦和磨砺，反思尚且来不及，哪有余暇来感伤？但是毕竟带来了紧迫感。我在教学、研究、社会学术活动方面都逐渐开始繁忙，学术成果也开始得以积累。

上世纪70年代末出现的“实践是检验真理的标准”讨论，成为推动思想解放的酵母，也给我带来思想上的奋发。就中国音乐史学来说，特别是从展望未来的发展来考虑，我感到最迫切的需要是回顾与反思，特别是对唯物史观误解误用的回顾与反思。我这样想，并非是完全否定过去学术界的成果和学人的贡献。就我个人说，需要的是决心和毅力，实事求是的目标，踏踏实实地从点滴做起。于是我选中琵琶曲《十面埋伏》来分析，因为这是一首在“文化大革命”时期被所谓“儒法两条路线斗争”鼓噪起来的作品。文章写成，名《略论〈十面埋伏〉》，在1978年发表，因此我将这一年看作是我学术生命的开始。[①] 我认为，对中国音乐史学的学术现状应该有个清醒的认识；对我个人来说，应该重新学习唯物史观，独立思考，提高学术勇气，争取站到学术前沿，这不过是刚刚开始。

大约从1977年起，包括并入中央音乐学院阶段以及接受

---

① 《略论〈十面埋伏〉》和其他1978年以后发表的论著，见《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》（上海音乐学院出版社，2005.8）。

该院特聘教授任博士生导师的工作，我在两院音乐学系担任的教学工作不少。教过本科生，后来是进修生和硕士生（1983—1998 年）、博士生（2000—2005 年）。所任课程有中国古代音乐史、律学基础、音乐文献、专题研究、论文指导等。社会学术活动方面，主要是中国音乐史学会（副会长自 1985 年起，会长 2000—2004 年）、中国律学学会（副会长自 1986 年起，顾问 1998 年起）、中央音乐学院音乐学研究所学术委员（2000—2004 年）的工作，至于短期和临时的讲座、交流等，无需列数。这些活动一方面需要付出相当的精力，同时也是接触学术前沿、提高自己，并贡献社会的机会。

关于我在中国音乐学院的职务，自 1982 年任音乐学系副教授，1987 年任教授，担任过一届系主任（1981—1986 年）。此外有学院的学术（顾问）委员和党委委员（1984—1987 年）。1993 年底离休后，返聘至 1998 年 6 月。自 1992 年起获政府特殊津贴。其他奖励主要有：1991 年获中共北京市委“优秀共产党员”名义的表彰；1992 年获中国音乐学院“教书育人先进个人”名义的表彰；1993 年获中共中国音乐学院委员会“优秀共产党员”名义的表彰。

学术成果自 1978 年起：文献整理方面有朱载堉原著《律学新说》的标点注释本（1986 年），《律吕精义》的标点注释本（1998 年，获 1999 年文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖）；《王光祈音乐论著选集》（1993 年，选注合作稿）。专著有：在《中华文明史》（1989—1994 年，入选中共中央宣传部 1994 年度“五个一工程”图书）中任音乐学科主编及主要执笔；《中外音乐交流史》（1998 年，2002 年获北京市第七届哲学社会科学优秀成果二等奖）。此外有论文 40 余篇，大多辑录在《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》（2005. 8），连同其他杂文共 60 余篇（至 2003 年），偶尔用笔

名明柯。以上成果中，对朱载堉专题的研究，既是我在中国音乐史学领域具体落实回顾与反思的组成部分，也是我尊重民族音乐文化优秀传统、弘扬华夏乐律学国际性成就的组成部分。

二十多年来，我在中国音乐史学教学和学术研究上逐渐形成的想法主要有：

第一，要想从事和提高教学和学术研究，应该面对自己、学生和中国音乐史学界相当普遍的基本功力欠缺的实际情况，其中尤以任意诠释古代文献的现象值得特别关注。应该通过实际工作进行提示和呼吁；我认为，对待古代文献应取慎重态度，我为自己立下的戒律是“希望不添乱，争取尽量少添乱”。

第二，中国音乐史学长期以来存在着资料基础工作薄弱的实际情况，而学界本身和出版界又往往重视不够。应当面对实际，予以重视，不计得失，尽力而为。

第三，应该认真学习20世纪中国史学思想发展的学术成果；结合实际特别是“文化大革命”中的经验教训，重新学习唯物史观经典论述，以求“拨乱返正”，并注意其循时而进，不断充实发展的现状。对史学观念、史学方法的新成果应当予以关注或融汇。对于20世纪中国音乐史学（古代、近现代）的学术成果，应该进行回顾与反思，不断提高理性思考，扬清祛浊，吸取经验教训。

第四，扩展学术视野，关注交叉学科。

第五，在中国音乐史教学中，注意维护古代传承至今的古老音乐传统和20世纪以来的新音乐传统；在目前社会音乐生活现状中，这两个传统不但并存，而且互相靠近和彼此融汇的历史性趋势较前更为发展。二者一方面各自独立，另一方面适当的并多样化的结合，是新世纪我国音乐文化发展的根脉所系。在中国近现代音乐史的教学内容中，古老传统的音乐文化

和学堂乐歌以来的新音乐文化，应该并存并重，争取逐步做到符合客观史实的平衡。近现代音乐史应该和古代音乐史衔接。

第六，关心并了解学生的实际情况和水平，针对性地进行教学，结合专业知识和治学方法的启迪，融汇必要的思想教育。将基础知识、基本理论与学术现状这两端结合起来进行教学，往往能够生动有实效。教学相长，注意从学生方面吸取滋养。

以上六个方面互相联系，且因时因地因人而异，其应当解决的过程很难排列先后。它们是我在多年教学和研究工作中的心得体会，同时也是我在社会生活中所经历的磨炼促成的，在拙著中曾有不同方面的零散叙述。

中国音乐史学领域天地宽阔、大有可为，且常写常新。从个人苦乐观看，从事中国音乐史教学和研究可以说是很苦的事，但有志探索者必然会领略到“乐在苦中”的滋味。我在一篇文章中曾经写到伟大的乐律学家朱载堉一生给予人们的启示：人生各有机遇和定位，但是生命价值则都在于创造。广泛地来看机遇，有些是生而具来，可谓命中注定，有些却是由于生命的灵动可能对定位产生影响，因而在于人们的把握。

2005 年夏完稿

冯文慈著述年表

（2006 年 8 月自制）

说明：按照刊行或发表年月为序。本人比较看重的篇目，加有“★”号。

1959 年

8 月　《德国音乐——它的古典遗产和近代创作》，中央音乐学院专家讲稿译丛之一，音乐出版社。［民主德国］哈利·哥德施密特在华讲稿（马卫之翻译）和听课笔记的整理编写稿。参加者：汪毓和（兼策划）、冯文慈（兼统修、执笔“后记”）、谭冰若。

9—10 月　★《中国近现代音乐史纲要》及其附件《参考资料》，中国音协和中央音乐学院民族音乐研究所油印稿，集体成果。主要参加第二编（1919－1927 年）撰稿编辑，兼组长。合作者崔其焜、王东路。

9—12 月　《中国近代音乐史讲授提纲》，油印本讲义，北京艺术师范学院用。根据《中国近现代音乐史纲要》（参见本年表 1959 年第 2 项）写作提纲和未定稿（1959 年 8 月）编写。

1960 年

7 月　《艺术教育》创刊号（其后停刊），副主编，北京

艺术师范学院内部学报，铅印本。

1961 年

1 月　《重视聂耳、星海歌曲在青少年音乐教育中的作用》，署名冯兹，《人民音乐》第 1 期。

9 月　《中国近现代音乐史讲义（1840 - 1949）》，铅印本，北京艺术学院用。参照《中国近代音乐史讲授提纲》（参见本《年表》1959 年第 2 项）和《中国现代音乐史讲稿》（供审稿，中央音乐学院民族音乐研究所黄翔鹏，1961 年 7 月）编写。

11 月　《鲜血凝成的诗篇》，署名冯兹，《人民音乐》第 11 期。

1962 年

7 月　《怎样欣赏交响曲》，《前线》第 14 期。

1965 年

4 月　《下乡，这是我们的本份——悼念安波》，《人民音乐》第 4 期。

夏　主持编辑《安波遗著选》，中国音乐学院音乐理论系教师集体，内部油印稿。

1973 年

9 月　★《中国音乐简史》（古代、近代），油印稿和手稿，文化部艺术研究院音乐研究所组织撰写的集体成果。参加编写明清时期以及少数民族部分，并参与全部史稿附录音响曲谱资料的选录、编辑、校正、记谱等（至 1978 年 1 月）。

1978 年

5 月　★《略论〈十面埋伏〉》，《音乐论丛》新版第 1 期，人民音乐出版社。

1980 年

1 月　《〈阳关〉千载歌不尽，只为叠叠诉离情——略谈琴歌〈阳关三叠〉的流变和艺术特色》《词刊》1 月号。

12 月　★《中国古代音乐史论著曲谱选》，上册、下册（1982 年 7 月），油印稿，在中央音乐学院音乐学系的试用本。

1981 年

6 月　《介绍传统民歌〈月子弯弯照几州〉》，《歌曲》第 6 期。

8 月　《漫谈音乐的起源》，《北京音乐报》8 月 10 日第 15 期。

8 月　★《汉族音阶调式的历史记载和当前实际——维护音阶调式思维的传统特点》，《中央音乐学院学报》第 3 期。

1982 年

1 月　《〈管子·地员篇〉和三分损益法，以及〈淮南子〉的"参弹复徽"》，《中国音乐》第 1 期。

3 月　《朱载堉和十二平均律》，《音乐生活》第 3 期。

1983 年

5 月　《蒲剧唱腔和晋南方言字调》，《蒲剧艺术》第 2 期，合作者张峰、康希圣。

7 月　《琵琶的渊源和昭君的形象》，《光明日报·东风·

说文谈史》7月16日。

8月　《"古谱寻声"的重大成果》，《人民音乐》第8期。

9月　《说唱命名辨》，《人民音乐》第9期。

1984年

1月　★《释"宫商角徵羽"阶名由来》，《中国音乐》第1期。

1月　★《中国古代音乐史进修体会——献给中青年同行》，原载油印稿《中国音乐史教学通讯》第二期，河南师范大学艺术系主编；《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》收录。2005年8月)。

12月　★《王光祈的音乐史学方法和学风》，《音乐探索》第4期。

1985年

4月　《中国音乐发展述略》，合作者俞玉滋，载《实用中小学音乐教师手册》，人民音乐出版社。

9月　★《略论我国当前律制问题》，《音乐研究》第3期。

10月　★《中国古代音乐史纲要》上册，自刻油印部分稿，宋代止。(1983年8月起编写。中国音乐学院音乐学系青年教师进修班用)

11月　《参加陕西省民族音乐学术交流会杂感》，载《陕西省民族音乐学术交流会会刊》，11月20日。

1986年

1月　★《释伶州鸠答"七律者何"——附论对古代文献

的解释》，《艺苑》音乐版第1期。（说明：本文印刷讹误较多，收入《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》时经过订正）

3月　★《中国古代音乐研究中的逆向考察》，《音乐研究》第1期。

4月　★《朱载堉年谱》，《中国音乐》第2期。

5月　《律学书目文目索引》，《中央音乐学院学报》第2期，合作者郭树群。

6月　★《朱载堉的落漠坎坷及其启示——为纪念诞生450周年而作》，《人民音乐》第6期。

8月　《朱载堉诞生450周年纪念辞》，署名明柯，《中央音乐学院学报》第3期。

9月　★朱载堉原著《律学新说》标点注释本，人民音乐出版社，附论文：《律学新说》及其作者——纪念朱载堉诞生四百五十周年，以及算术注释等。

1987年

3月　★《关于朱载堉的释文的订正意见》，《音乐研究》第1期。

3月　★《关于朱载堉年谱的补充说明——兼答古联抗先生》，《人民音乐》第3期。

12月　★《朱载堉珠算开方术述评》，《音乐研究》第4期，周勤如的英文译稿载 MUSIC IN CHINA（《音乐中国》），Vol. 3，No. 2，2001年10月号。

1988年

3月　《赞〈少年壮志不言愁〉》，署名明柯，《中国产品报》3月26日。

7月　《张肖虎教授从事音乐工作55周年怀旧》，《中国音乐》第3期。

11月　《中国音乐史图鉴》英文目录和前言的校订，人民音乐出版社。

1989年

2月　《艺术·商品·心态》，《中国音乐报》2月10日，署名明柯。

3月　《伊朗达斯特加赫体系古典音乐》，埃拉·宗尼斯原著，合译者林凌风，《新疆艺术》第2期。

4月　《中国大百科全书·音乐舞蹈》，中国大百科全书出版社。撰写若干条目释文；并参加“音乐大事年表”的中国古代音乐部分，合作者陈应时、修海林。

4月　★《当前中国音乐史学的发展和史学方法问题》，部分稿发表在《中国音乐学》第2期，全文见《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》(2005年8月)。

4月　《若瑟·阿米奥（即钱德明）和启蒙运动时期对毕达哥拉斯定律法起源的讨论》［美］吉姆·列维原著，合译者阎铭，《中国音乐学》第2期。

10月　★《中华文明史》第1卷出版，至1994年6月共十卷出齐，河北教育出版社。入选中共中央宣传部1994年度“五个一工程”图书。任音乐学科主编及主要执笔，合作者王子初、张静蔚。

1990年

5月　《小学教师之友·音乐卷》中的条目：姜白石、魏良辅、朱载堉、华秋蘋、律和律制等。人民教育出版社。

1991 年

3 月　《在音乐史学征途上不断前进》，《音乐研究》1991 年第 1 期。

9 月　《古乐新说，总束其成——略评刘再生著〈中国古代音乐史简述〉》，《音乐研究》第 3 期。

1992 年

5 月　★《孔子“放郑声”辨析——‘郑声’的社会习俗背景及其遗绪》，《孔子诞辰 2540 周年纪念与学术讨论会论文集》（中），中国孔子基金会编，上海三联书店。《民族音乐文论选萃》（中国文联出版公司，1994 年 9 月）收录。

8 月　《〈中国大百科全书·音乐舞蹈〉中的几个问题》冯文慈执笔，合作者修海林，《人民音乐》第 8 期。

1993 年

1 月　★《王光祈音乐论著选集》上中下三册，人民音乐出版社，选注合作者俞玉滋。附论文：我国现代音乐学的奠基人王光祈，同载《中央音乐学院学报》1992 第 4 期。

6 月　★《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，《交响》第 2 期。

1994 年

春，繁音似锦簇，东西南北音，《国际音乐交流》第 1 期，中央人民广播电台。

9 月　★《简评“朱载堉纪念大会”中的〈函告〉》，《音乐研究》第 3 期。

1995 年

4 月　《忆洪达琳先生二三事》，《人民音乐》第 4 期。

1996 年

5 月　★《培养硕士生的体会》，《中央音乐学院学报》第 2 期。

1997 年

4 月　《中外音乐交流史》的结语部分：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，先期发表在《中国音乐学》1997 年第 2 期。

1998 年

4 月　《中外音乐交流史》的引言和第一章先期发表在《中国音乐》第 2 期。

7 月　★明代朱载堉原著《律吕精义》标点注释本，人民音乐出版社，附论文：《实学思潮中杰出的乐律学家朱载堉》（同载《音乐学术信息》1992 年第 5 期）。获文化部第一届文化艺术科学优秀成果二等奖。

7 月　★《中外音乐交流史》，湖南教育出版社，获北京市第七届哲学社会科学优秀成果二等奖。

7 月　《如何看待中国近代产生的“新音乐”——百年音乐文化回眸片断》，《中国音乐》第 3 期。

1999 年

3 月　★标点注释朱载堉《律吕精义》的概况和感想，

《音乐艺术》第1期。

3月　★《崇古与饰古——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评》,《音乐研究》第1期。

5月　★《评黄翔鹏"'九歌'是九声音列"说》,《中央音乐学院学报》第2期。

5月　《音乐艺术》载《中华文明之光·文学艺术卷》,史树青主编,湖北少年儿童出版社。

6月　★《雅乐新论:转向唯物史观路途中的迷失——杨荫浏著〈中国古代音乐史稿〉择评之二》,《音乐研究》第2期。

8月　《歌剧改良百话》,曾志忞原作,整理标点注释稿,《中央音乐学院学报》第3期。

9月　★《防范心态与理性思考——杨荫浏〈中国古代音乐史稿〉择评之三》,《音乐研究》第3期。

10月　★《转向唯物史观的起步》——略评《中国古代音乐史稿》的历史地位,《中国音乐学》第4期。

2000年

1月　★《中国古代音乐史稿》的历史性成就及其局限(纪念杨荫浏先生诞辰百年国际学术研讨会上的发言稿,据《中国音乐学》1999年第4期文稿写成),《人民音乐》第1期。

4月　《并不确实的"音乐考古新发现"》署名明柯,《人民音乐》第4期。

7月　"仁者寿"——祝贺老志诚教授九十寿辰,《中国音乐》第3期。

8—11月　★《中国古代音乐文献目录概要》,《中央音乐学院学报》第3—4期;同载《音乐文化大观》,北京大学出

版社，2001年1月（文字略有出入，以前者为准）。

2001年

9月　★《坚持唯物史观，坚持反思——答孔培培、闻道同志，兼及向延生同志》，《音乐研究》第3期。

11月　★《和翔鹏同志学术交往的一段回忆》载《黄翔鹏纪念文集》，福建教育出版社。

12月　在天津音乐学院“中西音乐文化学术研讨会”开幕式上的讲话，《天籁》第4期。《中西音乐文化学术研讨会论文集》（天津音乐学院编，中国文联出版社，2002年9月）收录。

2002年

3月　★《中国近现代音乐史教学：两个传统并存与古今衔接问题》，《天籁》（天津音乐学院学报）第1期；《中西音乐文化学术研讨会论文集》（天津音乐学院编，中国文联出版社，2002年9月）收录。

2003年

2月　★《从事中国音乐史学的心态自述》，《南京艺术学院学报·音乐与表演》第1期。

11月　★《综合性大学具有培育音乐学人才的特殊优势》，载《北京大学与艺术教育研讨会暨北京大学书法艺术研究所成立大会论文集》。

2004年

6月　《音乐家赵元任在音乐史书中缺载的往事回忆——在“中国钢琴艺术九十年学术研讨会”上的发言》载《天籁》

第2期。

6月　《沈湘老师十年祭》，载《天籁》第2期。

9月　《序—为莽克荣著〈老志诚传〉所写》，中国文联出版社。

10月　《和音乐学系本科同学谈谈“写文章”》（中国音乐学院音乐学系学生文集的“序言”），载《中国音乐》第4期。

2005年

1月　《致陈应时教授信函》，《音乐研究》第2期，为陈应时文之附录。

8月　★《中国音乐史学的回顾与反思——冯文慈音乐文集》，上海音乐学院出版社，包括自1978年至2003年的撰述稿等34篇，篇目均在本年表篇目之内。

2006年

1月　★《致中国音乐史学会信函》（2004年10月），《中国音乐》第1期。

编 后 记

冯文慈先生是中国音乐学院资深教授，也是音乐学界治学严谨、学术成就令人仰慕的学者。1950年大学毕业后，始终从事专业音乐教育，先后任教于北京师范大学、北京艺术（师范）学院、中国音乐学院（一度并入中央音乐学院），桃李芬芳。

中国音乐学院有为音乐教育和学术研究做出杰出贡献的本院老教授举办学术庆典的优良传统。2006年适逢冯先生80华诞及从教50余年；在学院领导的重视与支持下，由音乐学系积极承办，于10月21－22日，在北京举行了“庆祝冯文慈先生80华诞暨音乐学学术研讨会”，数十位学者相聚北京，共享冯先生80华诞盛举与研讨学术之高雅。

编辑出版文集是庆贺活动的一个重要组成部分。但由于多种原因，进展迟缓。没曾想，竟在即将迎来中华人民共和国成立60周年的2009年夏，这本迟到的《文集》终于和大家见面了。时间的巧合，又使《文集》具有了另一层意义。

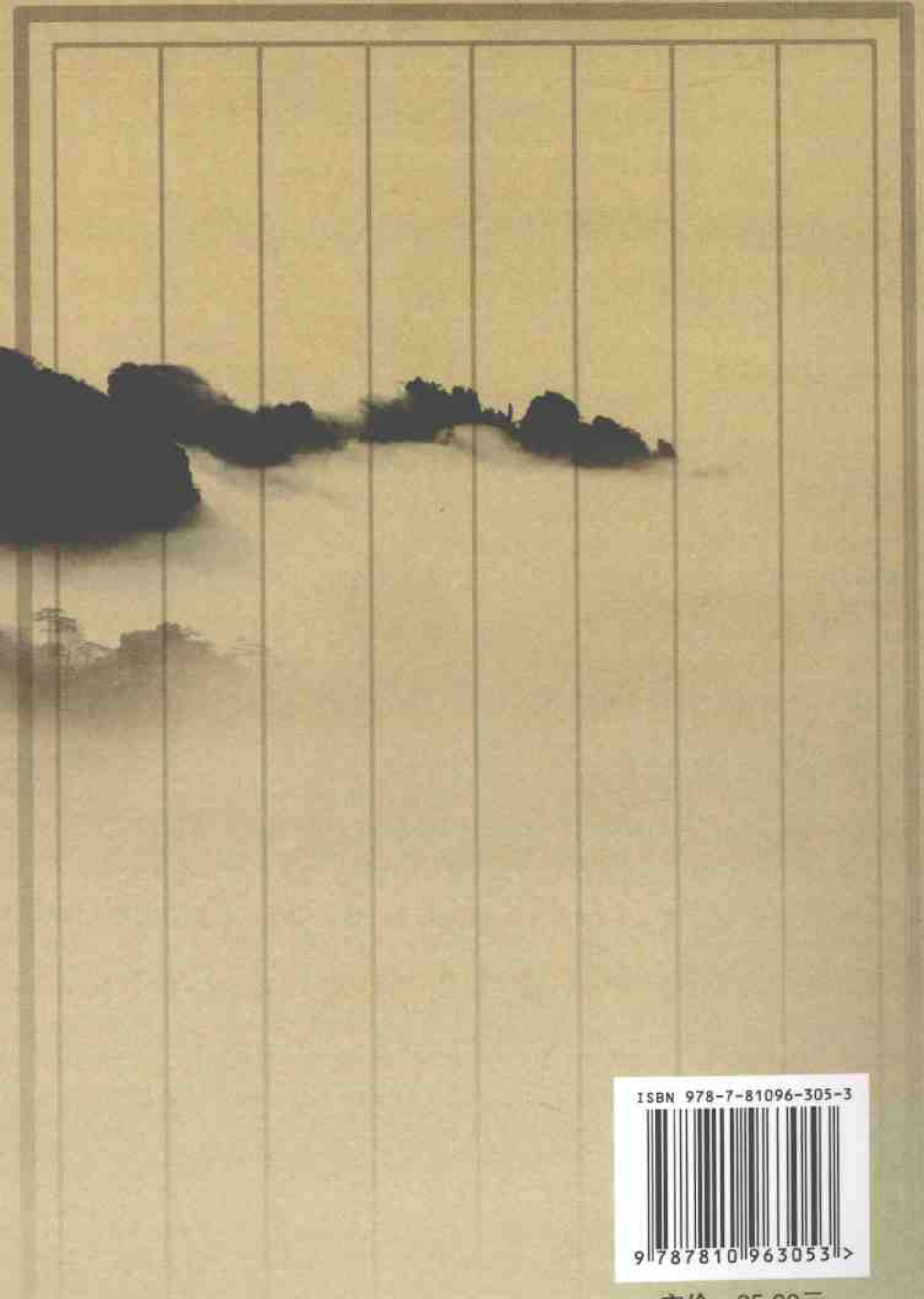
该《文集》所收录的39篇文章，是由参会代表的现场发言或与会者向会议提交的学术论文。其中部分文章，内容涉及当前音乐史学界所关注的热点问题，且大多有个人独特见解，具有学术价值。而探讨有关史学方面的问题，正是此次庆贺活动预定的重要组成部分。

在《文集》的编辑出版过程中，关心支持者之多，令编者鼓舞。特别要感谢中国音乐学院科研处对文集的出版资助，感谢中央音乐学院出版社对文集出版的大力支持，还要感谢最早倡议出版此文集的前音乐学系系主任陈铭道先生。

最后，我要讲的是中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会，他们对文章的内容、编排以及图片的选择直至书名的确定，都提出了许多宝贵的意见，为本文集的出版付出了辛勤的劳动，为编者编好这部学术文集，创造了较好的条件。在此，是要特别提出感谢的。

我是冯先生学生，承担本书的编辑任务，责无旁贷。但由于缺乏经验，失误或不足在所难免，恭请作者、读者指正。

王　军
2008 年 4 月 26 日
于丝竹园宿舍



ISBN 978-7-81096-305-3

9 787810 963053 >

定价：35.00元

中国音乐学院规划项目